Das Urheberrecht des Bühnenregisseurs

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde der

Hohen Rechts- und Wirtschafts-wissenschaftlichen Fakultät

der

Landes-Universität Rostock

eingereicht

von

Claus-Dietrich Koch

aus Berlin-Friedenau.

Druck von Fr. Kuhle in Herford i. W.

Referent:

Professor Dr. Paul Gieseke

Inhaltsübersicht.

Seite

Vorwort 9

§ 1. Einleitung: Historisches 11

§ 2. Die Regie als Tätigkeit des Regisseurs. Kann diese Tätigkeit ein Regisseururheberrecht auslösen? . . . 19

§ 3. Das Regiebuch und seine Notwendigkeit als Grundlage eines Regisseururheberrechts 28

§ 4. Das Urheberrecht des Regisseurs, das Urheberrecht des Autors und ihre Beziehungen zueinander 34

§ 5. Die rechtliche Lösung der Kollision des Regisseururheberrechts mit dem Urheberrecht des Buchautors 41

§ 6. Der Regisseur als:

1.) Herausgeber 56

2.) Miturheber 59

3.) Bearbeiter 62

4.) freier Beamter 66

5.) Inszenator eines freien Stückes 67

§ 7. Grundsätzliche Lösung der sich aus dem Verhältnis Regisseur und Theaterleitung ergebenden Schwierigkeiten 69

§ 8. Erörterung der sich aus dem Verhältnis Regisseur und Theaterleitung ergebenden Nebenfragen:

1.) Einwirkungsrecht der Theaterleitung auf die Inszenierung? 83

2.) Recht des Regisseurs auf Namensnennung? . . 86

3.) Einrichtungspflicht des Regiebuches und Eigentum am Regiebuch? 88

4.) Nach Ablauf des Anstellungsverhältnisses? . . 93

§ 9. Wie kann gegen Nachahmungen an anderen Theatern vorgegangen werden? 96

§ 10. Gesamtergebnis. Erwägung einer Erweiterung des Regisseururheberrechts de lege ferenda 106

Nachtrag: Regisseur und Mitangestellte 115

Anhang: Meinungsäußerungen der Bühnenpraktiker . . . 119

Literatur-Verzeichnis.

Allfeld, Kommentar zu den Gesetzen betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst und über das Verlagsrecht. München, C. H. Beck 1902.

de Boor, Urheberrecht und Verlagsrecht. Stuttgart, Kohlhammer 1917.

Crome, System des deutschen bürgl. Rechts. Bd. 5. Tübingen und Leipzig, J. C. B. Mohr 1912.

Dambach, Gutachten des preußischen lit. Sachverständigenvereins. Leipzig 1874.

Daude, Die Reichsgesetze über das Urheberrecht usw. Berlin Guttentag 1910.

Dernburg, Das bürgl. Recht Bd. 6. Halle 1910.

Engländer, Die Angestelltenerfindung nach geltendem Recht. Leipzig und Erlangen 1925.

Goldbaum, Theaterrecht. Berlin, Vahlen 1914.

Goldbaum, Urheberrecht und Urhebervertragsrecht. Berlin, Stilke 1922.

Gierke, Deutsches Privatrecht. Bd. 1. Leipzig 1895.

Hagemann, Die Regie. 5. Aufl. Berlin 1921.

Klostermann, Urheberrecht an Schrift- und Kunstwerken. Berlin 1876.

Kohler, Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht. Stuttgart 1907.

Kohler, Autorrecht. Jena 1880.

Kohler, Kunstwerkrecht. Stuttgart 1908.

Kuhlenbeck, Urheber- und Verlagsrecht. Leipzig 1901.

Lilia, Urheberrechte an der Regie (Dissertation). Leipzig 1914.

Lindemann, Gesetz betr. das Urheberrecht usw. 4. Aufl. Berlin und Leipzig 1921.

Opet, Deutsches Theaterrecht. Berlin 1897.

Opet, Zur rechtlichen Natur des Filmvertrages. Hat der Filmschriftsteller ein Recht auf Verfilmung? Anm. 11, in Jurist. Wochensch. 53. Jahrg. 1924.

Osterrieth, in Holtzendorff-Kohlers Enzyklopädie der Rechtswissenschaften. Bd. II. 7. Aufl. Leipzig und Berlin 1914.

Riezler, Deutsches Urheber- und Erfinderrecht. München und Berlin 1909.

Rosenmeyer und Aßmann, Bühnenvertragsrecht. Berlin 1926.

Rosenthal, Reichsgesetz gegen den unlauteren Wettbewerb. 5. Aufl. Berlin und Leipzig 1922.

Seligsohn, Patentgesetz. 6. Aufl. Berlin 1920.

Tairoff, Das entfesselte Theater. Potsdam, Kiepenheuer 1923.

Wächter, Autorrecht. Stuttgart 1875.

Theaterzeitschriften:
„Neuer Weg". „Die Szene".

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549216_0068

Vorwort.

Es ist vielleicht jetzt an der Zeit, ein Problem aufs neue zu erörtern, das kurz vor dem Kriege zum ersten Male auftauchte, dann aber wegen der durch den Krieg und seine Folgen geschaffenen Existenzschwierigkeit der gesamten Theaterkunstbetriebe zurückgestellt werden mußte: Das Problem eines Urheberrechts des Bühnenregisseurs.

Die Entwicklung der Regiekunst lief in der Zwischenzeit weiter in den schon damals eingeschlagenen Bahnen; der Ruf nach einem Schutz der geistigen Arbeit des Regisseurs wurde wieder und wieder laut, doch weder das heute geltende Bühnenvertragsrecht noch der Entwurf eines geplanten Theatergesetzes gehen irgendwie auf diese Frage ein.

Nur in den Kreisen der Theaterpraktiker wurde weiter darum gestritten, wovon die Kriegs- und Nachkriegsjahrgänge der Theaterzeitschriften — vor allem der „Szene“ — beredtes Zeugnis ablegen.

Außer den Gesetzestexten, den juristischen und theaterwissenschaftlichen Werken mußte zur objektiven Einstellung zu der vorliegenden Frage die Praxis in erhöhtem Maße herangezogen werden. Da eine Durchschnittseinstellung der Theaterpraktiker gewonnen werden sollte, so richtete ich an Regisseure und Theaterleiter der deutschen Bühnen im Juni 1926 ein Rundschreiben und verwendete die mir daraufhin bereitwilligst zur Verfügung gestellten Antworten in der vorliegenden Arbeit. Die seinerzeit gestellten Fragen lauteten:

1. Wie stellen Sie sich überhaupt zu einem Urheberrecht des Regisseurs? (Freies und unfreies Stück.)

2. Wie wäre urheberrechtlich das Verhältnis Autor und Regisseur zu regeln?

3. Wie wäre das Verhältnis Regisseur und Theaterbetrieb (Leitung und Mitangestellte) zu regeln?

4. Wie denken Sie sich die Zukunftsentwicklung der Regie, im Hinblick auf die Revue als einer eventuellen Wiedergeburt der „commedia del arte"?

Ich möchte auch an dieser Stelle all denen meinen herzlichsten Dank aussprechen, die mir durch die Beantwortung meines Rundschreibens unschätzbare Hilfe geleistet haben.

§ 1.

Einleitung: **Historisches.**

„Das Theater in X. schließt ganz normalerweise mit den Spielleitern des Schauspiels Verträge ab, nach denen die Spielleiter in ihren Gagenbezügen ungefähr den Vertretern erster Fächer gleichgestellt sind. Diese prinzipielle Gleichstellung besteht aber seltsamerweise nur auf dem Papier. In Wirklichkeit gehören die Spielleiter vielleicht zu den am schlechtesten bezahlten Mitgliedern des ganzen Ensembles. Das geht so zu: Die in Frage stehende Bühne veranstaltet jeden Monat eine Reihe von „Abstechern" mit den am Heimatort inszenierten Stücken in eine ganze Anzahl kleinerer Städte und zahlt dafür den meisten Teilnehmern ein Sonderhonorar von M. 40,— pro Kopf, dem Souffleur M. 30,—, bei freier Reise und Hotel. Hört man, daß sich die Zahl der offiziellen Abstecher in der ganzen Spielzeit auf etwa 50 bis 60 beläuft, so kann man sich leicht errechnen, welche wesentliche Erhöhung der vertragsmäßigen Monatsgage sich daraus für die meistbeschäftigten Darsteller ergibt. Wohl gemerkt: nur für die Darsteller, nicht für die Spielleiter; denn diese werden bei den Abstechern von einem Schauspieler vertreten und nehmen deshalb an der Sonderhonorierung nicht teil.

Dieses absurde Mißverhältnis zwischen den Einkünften der Spielleiter und der Darsteller ist in dem vorliegenden Fall natürlich ganz allein darauf zurückzuführen, daß ein Recht am geistigen Eigentum heute für den Regisseur noch nicht anerkannt ist. — — —[1])."

[1]) Dr. Schwitzky im Aufsatz: „Recht am geistigen Eigentum für den Spielleiter" in Szene 15, 4.

Dieser Fall ist nur einer von vielen, aber er zeigt recht deutlich, wie niedrig noch heute die Tätigkeit des Regisseurs eingeschätzt wird. Ganz mit Recht erkennt Schwitzky als Hauptübel dieses Mißverhältnisses zwischen Arbeitsleistung und Honorierung eines Regisseurs, daß man den Regisseur nicht als Urheber einer Geistesschöpfung anerkennen will.

Aus diesem Sonderfall ergibt sich unser Thema ausführlich:

Wo läßt sich in der Tätigkeit des Regisseurs die Tätigkeit eines Urhebers erblicken, welche Schutzmöglichkeit dieses Urhebers besteht de lege lata oder wie wäre ein Urheberrecht zu gestalten, um diese Tätigkeit im Gesetz mitzuerfassen und mitzuschützen?

Zwei Begriffe sind in der Frage, die hier aufgeworfen ist, zu klären. Zwei Begriffe sind abzugrenzen und ihre gegenseitigen Beziehungen zu erläutern. Beide Begriffe sind im Verhältnis zu anderen Rechtsbegriffen untraditionell: Die immer wichtiger gewordene Erscheinung des Regisseurs im modernen Kulturtheater und der Schutz des Eigentums an geistiger Arbeit. Kann das Urheberrecht an sich zwar rein juristisch gefaßt werden, so muß es in der praktischen Anwendung doch kulturgeschichtlich betrachtet und gerade in vorliegender Arbeit sehr stark aus den Gesichtspunkten lebendigster Theaterpraxis heraus behandelt werden.

Gleichfalls nur aus modernster Kulturanschauung heraus kommt man in jüngster Zeit dazu, den Regisseur als Urheber ansehen zu wollen.

Zunächst seien kurz die historischen Entwicklungen der zwei Begriffe gegeben, wobei noch jeder getrennt behandelt wird, und dann erst kann das Verhältnis beider Begriffe zueinander betrachtet werden.

a) Historische Entwicklung des Urheberrechts.

Schutz der geistigen Arbeit gegen Ausbeutung durch andere, das ist der Grundgedanke des Urheberrechts.

Einer Geistesarbeit rechtlichen Schutz zu gewähren, ist erst in verhältnismäßig später Zeit Gegenstand der Gesetzgebung geworden. Die Art dieses Schutzes hat in der bis heute verflossenen Zeit eine vielfache Wandlung durchgemacht, die ich hier kurz betrachten will. An literarischen Werken trat das Bedürfnis eines Rechtsschutzes zuerst hervor, als durch die Erfindung der Buchdruckerkunst die Möglichkeit zur weitesten Verbreitung von Schriftwerken geschaffen war. Zur Zeit der Römer ist nichts zu finden, das einem wirklichen Autorrecht vergleichbar wäre[2]). Der Buchhandel war zwar in Rom und in den Provinzen stark entwikkelt — Plinius[3]) spricht vom Buchhandel in Lugdunum —, die Mittel zur Vervielfältigung und Verbreitung waren durch das Sklavenwesen reichlich vorhanden[4]), aber ein Autorrecht kannte man im Altertum nicht. Das Erste, das schließlich als Ursprung unseres heutigen Urheberrechts angesehen werden kann, sind die Privilegien. Das älteste Privileg wurde am 18. September 1469 für Johann v. Speyer in der Republik Venedig ausgestellt. Hiernach durfte niemand außer ihm fünf Jahre lang in Venedig die Buchdruckerkunst ausüben. Also war dies kein Privileg für ein oder mehrere Werke, sondern ein reines Gewerbemonopol[5]).

Das erste bekannte Druckprivileg für ein Werk wurde Sabellicus für seine „Venezianische Geschichte“ erteilt (1. September 1486). Landesherrliche Privilegien in Deutschland werden seit 1490 (Bischof von Bamberg) berichtet; doch bald wurden solche Privilegien vom Kaiser erteilt. Von besonderer geschichtlicher Bedeutung sind die Privilegien für Schöffer in Mainz, bezüglich des Livius (1518), der Reichsabschiede (1521) und der Carolina (1532). Ein generelles Reichsrecht bestand

---

[2]) Kohler, Urheberrecht 1907, S. 29.

[3]) Plinius, ep. 9, 11, 2.

[4]) Cicero pro Sulla, 42: Describi ab omnibus librariis, divisi passim et pervulgari, atque edi populo Romano imperavi. Divisi totae Italiae, emisi in omnes provincias.

[5]) Crome, System des Deutschen bürgl. Rechts, Bd. 5.

nicht. Deshalb griffen zunächst einzelne Landesrechte ein; so entstand das älteste Allgemeingesetz gegen Nachdruck in Basel durch Verordnung vom 28. Oktober 1531[6]); dann folgte Nürnberg 1550.

Doch noch immer wurde nur der Verleger geschützt; erst im Anfang des 19. Jahrhunderts (Deutsche Bundesakte Art. 18, Bayerisches Strafgesetzbuch von 1831, I, Art. 397 und Preußisches Gesetz vom 11. Juni 1837) begann man, ein Recht des Autors selbst anzuerkennen. Diese Erkenntnis fand dann ihren Niederschlag in dem Reichsgesetz vom 11. Juni 1870 und schließlich in dem Gesetz betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst vom 19. Juni 1901 und 22. Mai 1910, das auch die Hauptgrundlage zu den folgenden Erörterungen bilden muß.

Zwei Theorien stehen sich bei der Kennzeichnung des Autorrechts gegenüber: Das sind die Lehren vom Immaterialgüterrecht und vom Individualrecht. Das Immaterialgüterrecht ist nach Kohler[7]): Recht an einem, außerhalb des Menschen stehenden, aber nicht körperlichen, nicht faß- und greifbaren Rechtsgut. Nach Gierke[8]) dagegen ist das Urheberrecht ein reines Persönlichkeitsrecht (kein Vermögensrecht), dessen Gegenstand ein Rechtsgut ist, das innerhalb des Menschen steht, von seinem Wesen unzertrennlich ist, nur ausnahmsweise und zufällig ablösbar.

Das Gesetz schließt sich keiner der zwei Theorien an, sondern mischt beide miteinander. Praktisch ist auch die Scheidung beider Theorien und die Befolgung nur einer der beiden Theorien nicht gut durchzuführen.

b) Historische Entwicklung des Regisseurbegriffs.

In wie starkem Maße sich die Verhältnisse bei der Umsetzung des Buchaggregats in das Bühnenaggregat in der Theaterpraxis verschoben haben, sieht man am klarsten an folgendem Beispiel: Im antiken Theater

---

[6]) Kohler, Autorrecht, S. 343.
[7]) ebenda, S. 1.
[8]) Deutsches Privatrecht I, S. 748.

waren noch die Rollenverteilung, die Einstudierung des Stückes dem Dichter reserviert. Von einer Persönlichkeit, die dem heutigen Regisseur entsprechen könnte, finden wir keine Spur[9]). Heute dagegen müssen Autoren von Bühnenwerken prozessieren, um sich das Recht auf Anwesenheit bei den Proben ihres Dramas zugestehen oder gar absprechen zu lassen.

Woher kommt nun diese Wandlung, und wo können wir zum ersten Male im Rahmen des Theaterbetriebes Spuren einer Künstlerpersönlichkeit nachweisen, die auf den Ursprung des heutigen Standes des Regisseurs hinweisen; ein Stand, der heute so maßgebend ist, daß er sogar die Entwicklung der dramatischen Kunst selbst beeinflußt?

Der antike Schauspieler war in seinen Bewegungen unfrei und gehemmt. Er stand auf Stelzen — dem Kothurn —, die seinen Gang schwerfällig machten, er hatte eine feste Maske vor dem Gesicht zu tragen, die ein „Mienenspiel" im heutigen Sinne verhinderte, er schrie seine Rolle durch eine Art „Lautsprecher" in die Arena, die die Möglichkeit von Stimmnuanzierungen auf ein Minimum beschränkte. Die Aufführungen fanden im Amphitheater unter freiem Himmel statt; Beleuchtungswechsel waren nicht ausführbar. Die Dekorationen waren starr einheitlich, es gab nur wenige Schauplätze mit genau vorgeschriebenen für alle Stücke geltenden szenischen Voraussetzungen (Auftritt sowie Abtritt aus wie in das Haus lag in der Mitte, rechts vom Zuschauer wurde die Stadt angenommen usw.). Eine Regietätigkeit kannte man nicht, und dies war bei der Primitivität der Aufführungsart auch garnicht möglich, da man die Form einer Inszenierung nicht individuell ausarbeiten und ausgestalten konnte.

Doch wir brauchen garnicht in die Antike zurückzugreifen. Noch im 18. und im Anfang des 19. Jahrhunderts gab es am Theater keine Persönlichkeit, die dem heutigen Regisseur vergleichbar wäre. Man spricht

[9]) Opet, Theaterrecht, § 37

zwar von einer Shakespeare-, von einer Molière-Bühne und will damit schon einen bestimmten Inszenierungsstil kennzeichnen, doch auch zu Zeiten Shakespeares und Molières konnte eine Regie nicht derart revolutionär eingreifen, daß von einem ausgesprochenen Inszenierungsstil die Rede sein kann. Die Möglichkeiten der Bühnenausgestaltung waren wegen der mangelhaften Entwicklung der Bühnentechnik noch viel zu eng begrenzt. Wie minimale Effektwirkungen konnte man im Vergleich zum heutigen Theaterstand erzielen, solange z. B. der Zuschauerraum während des ganzen Spiels erhellt blieb! Es gab zwar schon rein äußerliche Fragen, die von einem objektiven, zuschauenden „Leiter des Spiels" gelöst werden mußten, doch reichten diese bei weitem noch nicht an den Aufgabenkreis heran, der einem modernen Regisseur zufällt.

Eine große Rolle spielte auch die Tradition, die einem wahrhaft schöpferischen Regisseur so starke Hemmungen auferlegt hätte, daß seine Persönlichkeit auch aus diesem Grunde nicht den Stil einer Aufführung bestimmend gestalten konnte.

Professor Ferdinand Gregori[10]) sagt einmal in der Szene: „Ehedem machten Schauspieler alles, was wir heute Innenregie, Wortregie nennen, unter sich aus. Der Regisseur hatte nur die Dekorationen anzuordnen (und das auch nur im Rahmen des Traditionellen), Möbel auszusuchen, das hieß vor allem Sitzgelegenheiten zu schaffen (in der steifen Gottsched-Bühne stand man fast immer während der Szene, da das Sitzen als gemein galt), Auf- und Abgänge zu bestimmen. Kurz und gut, damals war der Regisseur nichts anderes als ein Aufseher."

Eine wirkliche Entwicklung der Regiekunst setzte innerhalb des Deutschen Theaters erst durch die künstlerische Betätigung des Herzogs Georg von Meiningen ein, der es verstand, die Grundgedanken eines Dichtwerkes herauszuschälen und zur Richtschnur der je-

[10]) Szene 9, 10.

weiligen Aufführung zu machen. Dieser „Stil der Meininger“ wurde berühmt. Ihn überlieferte uns das ältere Burgtheater. Dieser Stil wurde überall maßgebend. Wieder folgte eine Zeit der unanfechtbaren Tradition, die das Theater zum reinen Bildungsbetrieb stempelte. Dadurch litt das „theatralische“ Moment des Theaters. Noch immer war der Regisseur kein selbständiger Beruf. Die Regie wurde von Sängern, Schauspielern oder gar mehr theatergeschäftlich als künstlerisch vorgebildeten Direktoren nebenbei ausgeführt.

Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erkannte man die wirkliche Bedeutung einer individuell künstlerischen Regie. Man sah ein, daß die Regie als Kunst für sich ihre Wirkungen beim Publikum auslöste. Neben der „niederländischen Manier“ eines Brahm, der dem Theater das Soziale wiedergab, entwickelte sich der Bayreuth-Stil.

Dazu kam die anders eingestellte Entwicklung der dramatischen Kunst selbst, die gerade in den letzten Jahrzehnten dem rein spielerischen, theatralischen, dem sogenannten „effetto“ auf den Brettern mehr und mehr Platz einräumte; ob aus Mangel an Innerlichkeit oder aus Freude am Schau-Spiel (wobei die Betonung auf die erste Silbe zu setzen ist) mag in diesem Rahmen unerörtert bleiben.

So kam es, daß der Regisseur heute einer der wichtigsten Berufe im modernen Theaterbetrieb geworden ist[11]) — das können wir wohl ruhig anerkennen.

Künstler wie Max Reinhardt, Leopold Jeßner (um nur einige Namen zu nennen) brachten diesen Beruf dann zur vollen Geltung und zur heutigen Bedeutung im Rahmen des Theaterbetriebes; auch im Ausland ging die Entwicklung der Regiekunst etwa gleichartig vor sich, Wien hat seinen Gregor, Moskau hat Stanislawsky und Tairoff und Paris hat Carré.

[11]) C. Heine, Szene II, 11—12: „So viele auch bei einer Aufführung am Werke stehen, so verdankt doch jede Aufführung ihr Entstehen und ihre Eigenart dem Regisseur, dessen Wollen und Können ihr den Stempel aufdrückt.“

Darsteller, Stücke und Aufführungen geben dem einzelnen Theaterbetrieb heute seine eigene Note. Darsteller und Stücke sichert sich das Theater durch die entsprechenden Verträge. Nur die Aufführungen selbst bilden den einzigsten „Vermögensteil“ des Theaters, der noch heute allgemein als vogelfrei gilt[12]); ob mit Recht, das zu prüfen, soll Aufgabe der vorliegenden Arbeit sein.

[12]) C. Heine, Szene II, 11—12: „Die Inszenierungskunst aber ist heute noch ein absolut zaunloses Feld, auf dem jeder ackern kann, und dessen scheinbar herrenlose Früchte jeder straflos pflücken darf, der nach ihnen Gelüste trägt. — — — Die Eigenart der Aufführungen ist heute der wesentliche Maßstab für den Wert eines Theaters.“

§ 2.

Die Regie als Tätigkeit des Regisseurs.

Kann diese Tätigkeit ein Regisseururheberrecht auslösen?

Wenn der wesentlichste Wert eines Theaters heute in der Eigenart seiner Aufführungen liegt, dann muß zunächst festgestellt werden, daß die Regie, die Tätigkeit des Regisseurs, es ist, die in ihrer Individualität der Aufführungsform des Buchdramas diese Eigenart aufprägt.

Man kann bei einem Drama zwei Formen der Veröffentlichung unterscheiden, nämlich die Buchform, d. h. diejenige Form des Dramas, in der der Autor sein Stück nicht nur einem Leserkreis zugänglich macht, sondern auch der Bühne zur Aufführung einreicht, und die Bühnenform, d. h. die Form, in der das Drama für das Theaterpublikum in Erscheinung tritt. Nur die Bühnenform ist für unsere Frage von Bedeutung. Ihre Veröffentlichung ist mit Schluß der ersten Aufführung vollendet.

Das Werk der Dichtkunst muß eine lange Reihe von Zwischenstadien durchlaufen, ehe es in dem Gewande erscheint, in dem es dem Publikum mund-, oder besser gesagt, aug- und ohrgerecht dargeboten wird.

Für diese Umwandlung werden in der Praxis stets drei Personen von Bedeutung sein: Der Dichter X., der Regisseur Y. und der Theaterdirektor Z., an dessen Theater der Regisseur tätig ist.

Machen wir zur Vereinfachung die Voraussetzung, daß das Stück noch niemals irgendwo inszeniert ist, daß der Regisseur ganz neue Bilder nach seinen eigenen Entwürfen stellen läßt, d. h. daß kein einziges Stück

aus den Theatermagazinen auf die Bühne gestellt wird; ein durchaus denkbarer und in der Praxis oft vorkommender Fall.

Y. bekommt das Textbuch (oder auch den Klavierauszug, wenn man an die Oper denken will) in der von X. eingereichten Fassung vom Theater geliefert. Dieses Buch arbeitet er zuerst allein durch. An manchen Bühnen wird diese ganz verborgene, aber nicht leichte Arbeit dem Lektor, dem Dramaturgen[1]) überlassen; doch wird der moderne, schöpferische Regisseur, von dem hier doch gerade die Rede sein soll, diese sogenannte „Regie am Schreibtisch" meist selbst erledigen. Der Regisseur beschneidet dieses Buch, d. h. — ohne Theaterjargon — er streicht es so zusammen, oder setzt es teils in ganzen Szenen, teils in Einzelsätzen so um, daß es bühnenwirksam wird. Nur in Ausnahmefällen wird in der Praxis der Text des Buches wortgetreu für die Aufführung beibehalten.

Dann erst beginnt das Studium und die geistige Arbeit der Ausführenden, also die Arbeit der Schauspielerschar mit ihrem Führer, dem Regisseur. Bei Beginn der Proben hat der Regisseur schon sein Bild der fertigen Aufführung im Kopf, er sieht bereits die Aufführung vor seinem geistigen Auge vorüberziehen und bemüht sich nur, auf den Proben und durch die Proben die Wirklichkeit mit seiner Idealvorstellung zu identifizieren. Er führt also einerseits den Schauspieler zum Stück, er läßt andererseits als echter künstlerischer Bühnenvorstand unter ständiger Kontrolle die Dekorationen und Bilder anfertigen, er läßt nach seinen Angaben die Beleuchtungen einrichten, er bestimmt den Kostümstil, Kostümfarbe, Bühnengeräusche, Bühnen-

[1]) In früheren Zeiten war der „Dramaturg" oder Lektor für die rein literarischen Fragen allein maßgebend, er bestimmte den endgültigen Text der Aufführung. Heute ist er ein rein literarischer Gehilfe des Regisseurs geworden. Er ist heute in seiner Position dem Regisseur gegenüber etwa dem „Inspizienten" auf der Bühne vergleichbar. Erledigt der Dramaturg die büromäßige Gehilfenarbeit, so fällt dem Inspizienten die Gehilfenarbeit auf den Proben und in der Zeit der Abendvorstellungen auf der Bühne zu.

musik und was sonst individuell noch zur Wiedergabe des betreffenden Stückes gehören mag[2]).

Aus dieser Summe von Einzelleistungen entsteht schließlich das, was das Publikum als einheitliches Gesamtergebnis, als Bühnenform, vorgesetzt bekommt.

El. Lilia[3]) will die Regie in die zwei Gruppen Textregie und Rahmenregie einteilen. Dabei versteht sie unter Textregie die ganze Tätigkeit des Regisseurs, die sich auf das rein Sprachliche einer Aufführung erstreckt. Die Rahmenregie umfaßt dagegen die Prägung des äußeren Rahmens der Aufführung (Einrichtung der Szenerie, Fixierung des Gebärdenspiels, Beleuchtungsangaben usw.).

Daß diese Unterscheidung zwischen Text- und Rahmenregie nicht angebracht und sogar nicht möglich ist, beweist am deutlichsten die Tatsache, daß Lilia sich selbst nicht treu bleiben kann. Einerseits[4]) umfaßt sie mit der Rahmenregie auch die „Fixierung des Gebärdenspiels der Schauspieler", andererseits[5]) gliedert sie das Gebärdenspiel wieder unter die Textregie ein, wenn sie sagt: „seine (des Schauspielers) Gebärden lassen sich nicht ein für allemal für eine bestimmte Situation festlegen, sein Mienenspiel wird, wenn er denselben Gedanken in derselben Lage ausspricht, deshalb noch nicht stets das gleiche sein."

Damit durchbricht sie die sich selbst gesetzte Ab-

---

[2]) C. Heine, Szene II, 11—12: „In der Praxis zerfällt daher die Tätigkeit des Regisseurs in die Ausarbeitung des Plans der Aufführung und in die Ausführung des Plans auf der Bühne. Die Vorarbeiten erfordern eine hohe Summe literarischer, historischer und psychologischer Kenntnisse. Der Regisseur muß das Buch, das aufzuführende Stück nach den verschiedensten Richtungen hin wieder und wieder durcharbeiten. Er muß das innere Wesen und die äußere Erscheinung der handelnden Personen bis zum scheinbar unbedeutendsten feststellen, die Zeit der Handlung, den Ort äußerlich und der Stimmung nach sich klarmachen und so den Dingen und Menschen auf Grund zahlloser Erwägungen und Kenntnisse, bewußter Anlehnung an die Tradition oder bewußter Abkehr von ihr, den genauen inneren und äußeren Steckbrief schreiben."

[3]) Urheberrechte an der Regie (Diss).

[4]) ebenda S. 15.

[5]) ebenda S. 27, 28.

grenzung, weil sie die willkürliche Zweiteilung der Gesamtregie nicht durchzuführen vermag. Dies liegt aber in der Sache selbst begründet. Daher findet sich auch bei keinem Theaterwissenschaftler, bei keinem Juristen eine derartige Unterscheidung zwischen Text- und Rahmenregie, was ja auch El. Lilia[6]) feststellen muß.

Lilia[7]) behauptet, ein Urheberrecht des Regisseurs an der Textregie sei undurchführbar, weil der Textregie „jeglicher feste Untergrund entzogen sei, denn sie sei vom Willen, Charakter und Medium des Mimen der Rolle abhängig." Diese Ansicht ist aber falsch. Wir haben oben gesehen[8]), daß der Regisseur das Buch vor Beginn der Proben textlich bereits seiner Auffassung gemäß umgeformt hat. Also spielt der Schauspieler von der ersten Probe an die Rolle bereits so, wie sie der Regisseur für ihn gestaltete. Gerade für das gesprochene Wort der Rolle ist der Schauspieler nur ausführendes Organ des Regisseurs. Also ist die Textregie nicht vom Willen, Charakter und Medium des Mimen abhängig, sondern gleichfalls von der Persönlichkeit des Regisseurs.

Doch abgesehen vom reinen Rollentext übernimmt der Schauspieler auch sonst bei seiner Interpretation so viel vom Individuum des Regisseurs im Laufe der Proben, daß man ihn in seiner gesamten Leistung als von der Tätigkeit des Regisseurs abhängig bezeichnen darf.

Gerade bei der modernen Regie hat der Regisseur so stark darauf zu achten, daß jede Bewegung, jede Tonhöhe, Tonstärke, Tontempo völlig in das Ensemble hineinpassen und daß dieses wiederum mit dem Bühnenbild in Stil, Stimmung und Stellung eine völlige Einheit bildet, daß man aus der Praxis heraus von der Regie nur als einer Einheit sprechen kann. Man kann die Regie daher auch nur als Ganzes bewerten und die durch die Tätigkeit des Regisseurs geschaffene Büh-

[6]) Urheberrechte an der Regie S. 14, Anm. 6.
[7]) ebenda S. 38.
[8]) s. S. 20.

nenform des Dramas nur als Ganzes mit der Buchform vergleichen.

Betrachten wir zunächst einmal diese Tätigkeit des Regisseurs unabhängig von dem der Aufführung zugrunde liegenden Buchdrama. Untersuchen wir zuerst, ob diese Tätigkeit eine schöpferische ist, ob der Regisseur als Schöpfer dieser Bühnenform ein Urheber geistiger Werte ist, ob die Regietätigkeit ein Regisseururheberrecht auslösen kann?

Über die Zwecke der Regie, über das Ausmaß der Regie, über die Möglichkeiten der Regie herrschen in Theorie und Praxis die verschiedensten Anschauungen, die hier kurz angeführt werden müssen, um eine Grundlage für die Untersuchung zu schaffen, ob ein Regisseururheberrecht überhaupt möglich ist.

Bei dieser, wie bei allen folgenden Untersuchungen, muß stets die Ansicht der Theaterpraktiker von der Ansicht der Theaterrechtler, der Theoretiker, scharf getrennt werden.

Die Theaterpraktiker geben an, wie am Theater gearbeitet wird, welche Stellung der Regisseur im Theaterbetrieb hat.

Die Theaterrechtler dagegen bauen auf dem Gesetz auf und versuchen von dieser Grundlage aus die Frage zu lösen, ob für die Regietätigkeit die Voraussetzungen der Urheberrechtsnormen als gegeben anzusehen sind, so daß man den Regisseur als Urheber im Sinne des Gesetzes bezeichnen kann.

Gehen wir zunächst von der Praxis aus. Betrachtet sie den Regisseur als Schöpfer geistiger Werte?

Wenn Hagemann[9]) meint, die Tätigkeit des Regisseurs gehe dahin, mit allen Ausdrucksmitteln der jeweiligen Bühne die dramatische Dichtung als Gesamtwerk in einer der dichterischen Absicht kongenialen Weise zur technischen Darstellung zu bringen, so liegt der Irrtum nahe, den Regisseur nicht als schaffenden Künstler anzusehen, der der Bühnenform seine eigene

[9]) Regie, S. 33.

künstlerische Persönlichkeit aufprägt, sondern nur als den mehr bühnentechnischen Gehilfen des Autors. Das war auch früher allgemeine und aus dem Stand der damaligen Bühnenpraxis heraus richtige Meinung. Doch heute muß dieser Irrtum vermieden werden, da der Regisseur sich inzwischen zu einem individuellen Eigenschöpfer entwickelte. Hagemann streift zwar die eigenschöpferische Tätigkeit des Regisseurs schon mit dem Ausdruck „kongenial", aber dennoch ist seine Definition der Regisseurtätigkeit auf die heutigen Verhältnisse nicht mehr recht anwendbar.

Dr. L. Schreyer[10]) spricht schon von einem „Schaffen" der Bühnenform durch den Regisseur, dann aber verwirrt er wieder durch den Ausdruck „Reproduktion", mit dem er bald Produktion, bald Konproduktion, bald auch wieder tatsächlich Reproduktion[11]) meint.

Am zutreffendsten definiert wohl C. Heine, wenn er von einer „Umwandlung"[12]) des Buchdramas zu einem

---

[10]) Szene II, 11/12: „Der Dichter schafft die poetische Form, der Regisseur die Bühnenform des Dramas. Der Schauspieler ist im Verhältnis zum Regisseur das höchstbewertete ausübende Organ, der Funktionär des Regisseurs, während der Regisseur selbst der Schöpfer des Gesamtwerkes ist. Die Regietätigkeit ist nicht ein wesentliches Anordnen von tatsächlichen Verhältnissen nach Angaben des Dichters. Nicht dessen wenige, auf die Bühnenform bezüglichen Bemerkungen sind in erster Linie maßgebend, sondern das Wesen, der Gehalt der Dichtung, die der Bühnenkünstler gemäß seines eigenen künstlerischen Temperaments aufzuführen und in die neuen Werte der Bühnenform umzusetzen hat."

[11]) Szene I, 10: „Für das Drama gibt es zwei Formen der Veröffentlichung, die Buchform und die Bühnenform, d. h. die Aufführung. Die Aufführung ist keine identische Veröffentlichung wie die Buchform, sondern eine Reproduktion. Das Wesen der Reproduktion zeigt eine wesentliche Neugestaltung, d. h. der Neugestalter, der Bühnenkünstler, benutzt das Drama nur als gegenstandlichen Inhalt seines Kunstwerkes, indem er ihm mit den Ausdrucksmitteln der Bühne eine neue Form gibt und ihm seine eigene künstlerische Individualität aufprägt. Die reproduzierende Kunst ist also eine selbständige Kunst, die sich von der anderen nur dadurch unterscheidet, daß sie nicht die Natur oder ein Menschenleben zum Gegenstand hat, sondern ein Kunstwerk."

[12]) Szene II, 11: „Theoretisch gesprochen ist es die Aufgabe des Regisseurs, ein Werk der dramatischen Kunst durch Aufbietung aller erreichbaren Mittel so zu einem neuen Kunstwerk, der Aufführung, umzuwandeln, daß das Erlebnis des Dichters zu einem Erlebnis des Zuschauers wird."

neuen Kunstwerk, der Aufführung, oder von einer „Umschaffung“[13]) spricht, wobei er das Schöpferische der Regisseurarbeit durch die Wahl des Wortes „—schaffung“ mit andeutet.

Die Theaterrechtler legen der Untersuchung der Frage, ob der Regisseur ein Schöpfer geistiger Werte sein kann, die Bestimmungen des LUG. zu Grunde. Das LUG. hat im Lauf der letzten zwei Jahrzehnte den Beweis erbracht, daß es die Hauptgruppen künstlerisch-produktiven Schaffens erfassen konnte. Nur der schaffende Bühnenkünstler ist stiefmütterlich behandelt worden, weil er erst innerhalb der letzten zwanzig Jahre sich zu der heutigen Bedeutung im modernen Theaterbetrieb entwickelte und bei der Abfassung des Schutzgesetzes für die schöpferischen Ideen noch nicht miterfaßt werden konnte.

Zweifellos hat sich dadurch, daß das LUG. die Regietätigkeit nicht berücksichtigt, eine Lücke im Gesetz herausgestellt; die Theaterrechtler suchen sie bei der Auslegung des Gesetzestextes teils zuungunsten, teils zugunsten des Regisseurs auszufüllen.

Wir können also heute zwei Gruppen unter den Theaterrechtlern feststellen. Die einen, z. B. Kohler[14]) und Goldbaum[15]), sehen den Regisseur noch immer als den bloßen Gehilfen des Buchdichters an. Die anderen dagegen geben schon zu, teils gefühlsmäßig, teils bewußt, daß die Tätigkeit des Regisseurs eine schöpferische Tätigkeit sein kann, die geistige Werte schafft und dadurch den Regisseur zu einem Urheber literarischer Kunstwerke in rechtlichem Sinne werden läßt.

---

[13]) Szene 6, 3: „Ich halte den Standpunkt fest, daß „Buch“ und „Aufführung“ zwei selbständige Erscheinungsformen des Dramas sind. „Buch“ — „erschienenes“ Kunstwerk; „Aufführung“ — ein Kunstwerk, dem das Buch Stoff wurde. Es handelt sich also bei der Aufführung um die Umschaffung eines bereits bestehenden Kunstwerks zu einem neuen und zwar eine Umschaffung, die durch Mittel erfolgt, die nur der einen Kunst (Bühne) eigentümlich sind. Rebe und Wein im Faß scheinen mir das treffendste Gleichnis für diese Transformation zu sein, die sogar eine Transsubstantiation bedeuten kann.“

[14]) Szene 3, 6.

[15]) Urh. R. u. Urh. V. R. S. 19.

Sehr früh spricht Dernburg[16]) diesen Gedanken aus. Auch Osterrieth erkennt an, daß zu den überkommenen Gebieten des geistigen Schaffens: Schrifttum, Tonkunst und bildende Künste, in neuerer Zeit infolge der Entwicklung der Technik die Regiekunst hinzugekommen ist[17]). Am offensten spricht sich Opet zugunsten des Regisseurs aus, wenn er in bezug auf die Regietätigkeit in seinem Theaterrecht sagt: „Eine Tätigkeit, die den Dichter erklärt, ergänzt und verbessert, kann nicht mehr als einfache Wiedergabe bezeichnet werden“[18]).

Eine merkwürdige Stellung nimmt das Reichsgericht zu dieser Frage. Nachdem es früher [19]) die Möglichkeit eines Regisseururheberrechts anerkannt hatte, verwirft es neuerdings diese Ansicht wieder völlig[20]).

Ganz mit Recht äußert sich Opet[21]) zu letzterer Entscheidung ablehnend, denn das Reichsgericht hat in seiner Behandlung dieser Frage die moderne Entwicklung der Regiekunst gänzlich außer acht gelassen. Wird doch oft gerade beim Schauspiel vom Regisseur eine stärkere Dramatisierung und Umsetzung der Wortsprache in die Gebärdensprache verlangt, als es manchmal beim Ballett

---

[16]) BGB. Bd. 6, § 14, S. 46.

[17]) Enzyklopädie, S. 383.

[18]) Theaterrecht, § 32.

[19]) RG. Str. 39/100: Um eine Miturheberschaft annehmen zu können, ist „das Maß der zur Herstellung des Schriftwerkes erforderlich gewesenen geistigen Tätigkeit ohne Bedeutung, die Lieferung neuen geistigen Stoffes nicht nötig. Die schaffende Tätigkeit des Urhebers kann sich auch in einer bloßen Formgebung, in der Sammlung, Einteilung, Anordnung des vorhandenen Stoffes äußern.“

[20]) RG. Z. 107/64: „Eine Umsetzung des Werks in ein anderes Kunstgebiet kommt beim Bühnendrama nicht in Betracht; denn dieses ist fix und fertig zum Gebrauch vom Verfasser hergestellt. Der Regisseur ist hier nur Gehilfe des Dichters.“

[21]) Juristische Wochenschrift, 1924, S. 1719: „Der Bühnenregisseur verwandelt das Schriftwerk — ein bloßes Stück Literatur — in ein Geschehen, in einen Vorgang. Ermöglicht wird diese Verwandlung durch die Umsetzung des Bühnenwerkes in ein anderes Kunstgebiet: die reale Anschaulichkeit des dramatischen Vorganges, wie die Bühnenaufführung sie hervorbringt, versetzt das Bühnenmanuskript aus der bloß begrifflichen Sphäre in eine andere Welt, die einer von der dichterischen verschiedenen Kunst, eben der Kunst des Bühnenregisseurs, ihre Entstehung verdankt. Die Umsetzung in Handlung ist aber

oder bei der Pantomime notwendig ist. Reinhardt als Inszenator des „Mirakel", den Schöpfer einer stilisierten Händel-Opernaufführung, Jessner als Regisseur des „Treppen-Tell" oder des „Hamlet" im zeitlosen Kostüm — um nur einige neuere Beispiele anzuführen — kann man nicht mehr als bloße Gehilfen des Dichters ansehen, sondern muß von einer eigenen individuell-schöpferischen Leistung sprechen.

Zusammenfassend möchte ich daher meine eigene Meinung dahin äußern:

Die Regie, die Tätigkeit des Regisseurs, ist im heutigen Theaterbetrieb von solcher Wichtigkeit und vielfach von so großem eigenschöpferischem Ausmaß, daß man den Regisseur nicht mehr allgemein als bloßen Gehilfen des Buchautors bei der Umformung der Buchform in die Bühnenform eines Dramas ansehen darf. Vielmehr ist der Regisseur ein Eigenschöpfer geistiger Werte, also ein Urheber im Sinne des Gesetzes.

Damit haben wir die Antwort auf die grundlegende Frage der ganzen hier vorliegenden Arbeit:

Die Möglichkeit eines Regisseururheberrechtes ist im Rahmen des heutigen Theaterbetriebes gegeben.

---

nicht die einzige Umsetzung, die das Bühnenwerk bei der Aufführung erleidet. Das an sich stumme Wort der Bühnendichtung ist hörbar zu machen, und zwar in einer Art und Weise, die von der des bloßen Vortrages völlig abweicht und sich den besonderen Erfordernissen, die gerade eine Aufführung vor einem unbestimmten Zuhörerkreis mit sich bringt, anzupassen hat. Dazu bedarf es ebenfalls besonderer Kunstmittel, einer besonderen künstlerischen Erfahrung, die wiederum durch die Kunst der Bühnenregie vermittelt werden. Diese Bedeutung der Bühnenregie ist allerdings erst der Gegenwart zum vollen Bewußtsein gekommen; erst neuerdings ist die Bühnenregiekunst als eigene Kunstbetätigung zur Anerkennung gelangt. Aber diese Verspätung ihrer Anerkennung darf nicht verkennen lassen, daß nur die Bühnenregiekunst die Aufführung des Bühnendramas ermöglicht, und daß das Bühnenmanuskript durch den Regisseur eine mehrfache Umwandlung in andere Kunstgebiete, eine Umsetzung in Handlung und eine Umsetzung in den spezifischen Bühnenvortrag erfährt."

§ 3.

Das Regiebuch und seine Notwendigkeit als Grundlage eines Regisseururheberrechts.

In dieser Darstellung darf naturgemäß nur von dem Regisseur die Rede sein, der tatsächlich schöpferische Arbeit leistet. Diese Arbeit des Regisseurs ist eine Arbeit literarischer Art. Also muß auf das Werk des Regisseurs das LUG. angewendet werden.

Nach § 1 LUG. werden die Urheber von Schriftwerken geschützt.

Hier müssen wir eine grundsätzliche Erörterung der ganzen Arbeit vorausschicken. Für das Regisseururheberrecht von besonders wichtiger Bedeutung ist der Begriff des Bühnenwerkes. Das LUG. versteht unter dem Begriff „Schriftwerk" einen Oberbegriff und gliedert darunter als Sonderbegriff das „Bühnenwerk" ein. Bühnenwerk ist ganz allgemein das Schriftwerk, das zur bühnenmäßigen Wiedergabe bestimmt ist. Bühnenfähigkeit wird nicht für unbedingt notwendig erachtet. Beim Werk des Regisseurs handelt es sich nun regelmäßig nicht nur um ein Bühnenwerk im Sinne des LUG., sondern sogar um ein exemplifiziertes Bühnenwerk, das stets unbedingt bühnenfähig ist und das als Schöpfung gerade des Regisseururhebers sich völlig mit der der Außenwelt sichtbaren Aufführungsform deckt, was bei einem „Bühnenwerk" im Sinne des LUG. nicht immer der Fall ist. Die Aufführungsform ist beim Regisseururheberrecht eigentlich dasjenige, was der Regisseur individuell-künstlerisch als sein ureigentliches Werk betrachtet wissen will. Diese Aufführungsform an sich ist nach geltendem Recht nicht zu schätzen, nur das Schriftwerk, das sich als die genaueste Fixierung der Aufführungsform herausstellt. Das ganz spezielle Mo-

ment eines Regisseururheberrechts ist und bleibt also die Aufführung selbst. Ich werde deshalb im Laufe der Arbeit oftmals auf die Aufführung an sich zurückgreifen müssen.

Das Schriftwerk, das der jeweiligen Aufführungsform zu Grunde liegt, ist das Regiebuch.

Da nun der Regisseur als Schöpfer der Aufführung nur als Urheber im Sinne des LUG. angesehen wird, wenn das von ihm geschaffene Regiebuch die Voraussetzungen eines „Schriftwerks" im Sinne des LUG. erfüllt, so müssen wir zunächst untersuchen, wie das Regiebuch entsteht, welchen Inhalt ein Regiebuch hat, welche Bedeutung es für die Aufführung selbst hat?

Ein Regiebuch entsteht folgendermaßen:

Die vom Autor geschaffene Buchform des Dramas wird vom Theaterbuchbinder mit leeren Seiten versehen und dem Regisseur übergeben. Dieser formt daraus die Aufführungsform durch Textänderungen, Regiebemerkungen usw., soweit dies vor Beginn der Proben möglich ist. Ferner verzeichnet er sämtliche sich erst auf den Proben ergebenden Änderungen, Striche, szenische Bemerkungen, Beleuchtungen, Stellungen, ja möglichst sogar Kostümangaben, kurz alles, was seine Tätigkeit umfaßt[1]), im Regiebuch und schafft so eine bindende Grundlage für alle Aufführungen des betreffenden Stückes. Je weniger der für die Bühne schreibende Dichter die dramatische Technik beherrscht, um so mehr dramaturgische, selbständige Einfälle wird der Regisseur neben der rein mechanischen Umsetzung der im Buch festgelegten dramatischen Dichtung in die Erscheinungsform der Szene im Regiebuch vermerken müssen.

Wie wichtig ein gut eingerichtetes Regiebuch für die Regiearbeit ist, läßt sich aus der Tatsache ersehen, daß mancher Theaterdirektor und leider auch mancher Regisseur sich sein Buch von irgend einem bekannten

[1]) s. die Definition der Regie auf S. 20 ff.

Regisseur einer anderen Stadt einrichten lassen[2]). Es entsteht Streit um das Eigentum an Regiebüchern bei Ablauf des Vertrages eines Regisseurs[3]). Bei einem künstlerisch ehrlichen Regisseur wird das Regiebuch immer ein persönlich künstlerisches Gesicht aufweisen. Das Regiebuch ist von außerordentlicher Wichtigkeit in dem ganzen hier aufgeworfenen Fragenkomplex, denn das, was von einer Aufführung am leichtesten nachgeahmt werden kann, bildet gerade den Inhalt des Regiebuches, den wir wohl am umfassendsten mit den Worten Lothar Schreyers[4]) definieren:

„Neben der Bearbeitung des Bühnentextes, eine gesamte Aufzeichnung des genauen technisch-dekorativen Apparates, insbesondere Dekorationspläne, Requisitenverzeichnis, Beleuchtungsangaben, photographische Aufnahme der Bühnenbilder, Kostümfragenregelung, Anweisungen für den Inspizienten, eine genaue schriftliche und choreographische Aufzeichnung aller Stellungen und Stellungsänderungen der Personen sowie Gruppen, Festlegung der Tempi sowie der Tempoverschiebungen, besonders wesentliche Charaktereigenschaften und besondere sprachliche Nuanzen."

Das Regiebuch solchen Inhalts enthält also eine getreue Fixierung der gesamten Regietätigkeit, abzüglich des individuellen Einflusses, der von der Persönlichkeit des Regisseurs in den Proben ausgeht. Dieses individuelle Fluidum, das für den Kunstwert der Aufführung an sich sehr belangvoll ist, ist rechtlich belanglos. Es ist auf natürlichem Wege nicht nachzuahmen[5]). Deshalb können wir für die Betrachtung eines Regisseururheberrechts immer wieder nur auf das Schriftwerk, das Regiebuch, zurückgreifen, falls ein solches besteht.

[2]) Dr. Hans Lange in Szene I, 7/8.
[3]) Szene III, 5, s. auch § 7 ff.
[4]) Szene II, 11/12.
[5]) s. S. 28.

Ist dieses Regiebuch ein Schriftwerk im Sinne des § 1 LUG., so ist auch der Regisseur als Urheber dieses Schriftwerks ein Urheber im Sinne des LUG. und wird laut § 1 LUG. nach „Maßgabe dieses Gesetzes" geschützt.

Die einzigste Vorarbeit über dieses Thema von El. Lilia[6]) meint, das „Regiebuch sei weder ein Bühnenwerk noch ein Bearbeitungsfall". Diese Nebeneinanderstellung ist mir unverständlich; denn, ob das Regiebuch ein Bühnenwerk sein könne, ist eine reine Frage nach der äußeren Form des zu schützenden Werkes, während die Frage, ob ein Bearbeitungsfall vorliegt, sich nur auf die besondere Art bezieht, wie der Regisseur in seinem Verhältnis zum Autor sein vom Originalwerk abgeleitetes Urheberrecht[7]) konstruktiv geltend machen kann. Also ist die Ausdrucksweise „weder Bühnenwerk noch Bearbeitungsfall" verfehlt. Man muß beide Fragen gänzlich voneinander trennen.

Hier sei also zuerst untersucht, ob das Regiebuch ein Schriftwerk im Sinne des § 1 LUG. ist?

Das ist aber von vornherein zu bejahen, denn für den Begriff „Schriftwerk" verlangt man nichts weiter als eine Geistesschöpfung, die die Schriftform besitzt[8]). Die Schriftform ist beim Regiebuch immer gegeben, und, daß die Tätigkeit eines Urheberregisseurs eine Geistesschöpfung ist, haben wir oben[9]) gesehen. Das Regiebuch ist außerdem[10]), wie wir gleichfalls oben gesehen haben, ein Bühnenwerk reinster Form. Also ist das Regiebuch ein Schriftwerk und ein Bühnenwerk im Sinne des LUG. und kann als solches nach § 1 LUG. Urheberschutz für sich beanspruchen.

Der zweite Einwand von El. Lilia, es liege kein Bearbeitungsfall vor, soll hier nur generell widerlegt

---

[6]) S. 64.
[7]) s. Einleitung zu § 6.
[8]) Goldbaum, Urh. R. u. Urh. V. R. § 1, Anm. 9.
[9]) s. § 2, S. 27.
[10]) s. S. 28.

werden, da die spezielle Untersuchung dieser Frage später[11]) erfolgen muß.

El. Lilia meint für das Regiebuch die Annahme eines Bearbeitungsfalles ablehnen zu müssen, weil der Begriff der Bearbeitung (§ 12 LUG.) „einen konkreten Eingriff in den Bestand, eine Umgestaltung der gegebenen Form des Geisteswerks" verlange. Damit wird ein Streit wieder aufgegriffen, der längst beigelegt ist. Vor der Novelle vom 22. Mai 1910 wurde allerdings vielfach die Ansicht vertreten, nur die äußere Form, nicht der Inhalt sei geschützt. Also müsse zur Bearbeitung eine Umgestaltung der gegebenen äußeren Form verlangt werden (z. B. eine Novelle wird dramatisiert, ein Roman verfilmt usw.). Doch ist diese Ansicht heute nicht mehr aufrecht zu erhalten, und sie wird meines Erachtens auch heute von keinem Rechtswissenschaftler mehr vertreten[12]). Die Novelle vom 22. Mai 1910 setzte zum § 12 LUG. die Ziffer 6.) hinzu, die ausdrücklich einen Schutz des Inhalts und nicht mehr bloß einen Schutz der äußeren Form ausspricht:

„Die Benutzung eines Schriftwerkes zu einer bildlichen Darstellung, welche das Originalwerk seinem Inhalt nach im Wege der Kinematographie oder eines ihr ähnlichen Verfahrens wiedergibt."

Aber auch Ziffer 1. und 2. des § 12, 2 LUG. wären bei solcher Annahme unverständlich, denn die Form eines Werkes bleibt äußerlich ja gerade bei der Übersetzung in eine andere Sprache wie bei der Rückübersetzung erhalten, also läge nach Ansicht Lilias bei der Übersetzung keine Bearbeitung vor. Wie schon oben gesagt, ist aber diese Ansicht heute nicht mehr aufrechtzuerhalten.

Wenn man also ganz allgemein definiert:

Bearbeitung ist die Herstellung jedes Werkes, bei der das ursprüngliche Werk im Zweiten erkennbar

[11]) s. § 6, S. 62 ff.
[12]) s. auch Goldbaum, Urh. R. u. Urh. V. R. § 12, Anm. 4.

blieb[13]), so läßt sich auch das Regiebuch als Bearbeitungsfall ansehen[14]).

Haben wir bisher festgestellt, daß das Regiebuch eine literarische Geistesschöpfung, die die notwendige Schriftform besitzt, also ein Schriftwerk im Sinne des § 1 LUG. ist, so müssen wir auch die Schlußfolgerung ziehen, daß dann der Regisseur als Schöpfer dieses Regiebuches ein Urheber im Sinne des LUG. ist und daß auf seine Person und auf seine Werke die Bestimmungen des LUG. angewendet werden müssen.

[13]) s. auch Goldbaum, Urh. R. u. Urh. V. R. § 12.
[14]) so auch Treitel, Szene I, 11/12.

§ 4.

Das Urheberrecht des Regisseurs, das Urheberrecht des Autors und ihre Beziehungen zueinander.

Ist der Regisseur bei der Schaffung der Bühnenform eines Dramas geistig-schöpferisch tätig gewesen, so stehen ihm die sich aus dem LUG. ergebenden Befugnisse eines Urhebers zu. Insbesondere hat er die Aufführungsbefugnis an seinem Geisteswerk.

Andererseits ist dieses Urheberrecht des Regisseurs regelmäßig nur ein sekundäres[1]), weil seinem Geisteswerk ein anderes Geisteswerk zu Grunde liegt, das Buchdrama des Autors.

Wir haben oben gesehen, daß die Bühnenform des Dramas mit der ersten Wiedergabe vor der Öffentlichkeit vollendet ist. Ebenso müssen wir auch für das Regiebuch feststellen, daß es erst in demselben Zeitpunkt als vollendet anzusehen ist, denn ein gewissenhafter Regisseur wird sein Regiebuch bis zur Aufführung der Bühnenform ergänzen und mit der sich als Endresultat seiner gesamten schöpferischen Tätigkeit ergebenden endgültigen Aufführung völlig übereinstimmen lassen.

Die alleinige Befugnis zur Aufführung des Buchdramas steht aber nach § 11 LUG. dem Buchautor zu, da sein Buch gleichfalls ein Schriftwerk im Sinne des § 1 LUG. ist und sein Urheberrecht ist das Primäre.

Es entsteht dann also die Frage:

Wie weit ergreift der Schutz des Autors die Bühnenform des Dramas mit?

Schließt das primäre Urheberrecht des Autors das sekundäre Regisseururheberrecht aus?

---

[1]) Die Unterscheidung zwischen primärem und sekundärem Urheberrecht macht das Gesetz m. E. in § 2 LUG. dadurch, daß es sagt: Der Verfasser *ist*, Bearbeiter und Übersetzer *gelten* als Urheber.

Oder bestehen beide Urheberrechte nebeneinander? Inwieweit ist der Regisseur in seiner schöpferischen Freiheit an die Zustimmung oder Ablehnung des Autors gebunden?

Von einem Regisseururheberrecht im eigentlichen Sinne kann man erst sprechen, wenn das Regiebuch zur Aufführung gelangt. Hat z. B. ein Regisseur ein Regiebuch hergestellt, das er nicht bis zur Aufführung ergänzte, oder das aus später[2]) zu erörternden Gründen vielleicht garnicht zur Aufführung kam, so kann er an diesem Regiebuch zwar auch ein Urheberrecht haben, aber dieses Urheberrecht wäre dann kein Regisseururheberrecht im eigentlichen Sinne, sondern es läge dann ein Fall der Bearbeitung, Herausgabe, o. ä.[3]) im gewöhnlichen Sinne der §§ 4 oder 12 LUG. vor[4]).

Erst mit der öffentlichen Wiedergabe tritt eine Kollision zwischen dem Regisseururheberrecht und dem Urheberrecht des Buchautors ein.

Die Betrachtung des Verhältnisses Regisseur und Autor läßt sich dadurch erleichtern, daß wir annehmen, Regisseur und Theaterleiter seien eine und dieselbe Person. Dieser Fall kommt in der Praxis oftmals vor, wenn der Theaterleiter selbst die Regie übernimmt.

Zunächst sei die Grundfrage behandelt, wie weit der Regisseur in seiner Regietätigkeit durch die Urheberrechtsbefugnisse des Buchautors gebunden ist.

Gehen wir wieder von der Praxis aus.

Um ihren Einfällen bei der Gestaltung der Bühnenform keine Grenzen setzen zu müssen, kämpfen die Regisseure schon lange gegen die ihrer Meinung nach allzustrenge Bevormundung des Autors bei der Vorbereitung der Aufführung an.

Die Frage nach der „schöpferischen Tätigkeit des Regisseurs und seiner Freiheit gegenüber dem Autor“ behandelte der Regiekongreß der V. K. B. in seiner

[2]) s. § 7 ff.
[3]) s. § 6.
[4]) s. S. 28.

14. Hauptversammlung am 23. Mai 1925[5]). Als Kennzeichnung der Stellung, die damals die Theaterpraktiker zu diesem Thema nahmen, seien hier einzelne charakterisierende Sätze wiedergegeben:

Als Hauptreferent äußerte sich Professor Herrmann, Berlin:

„ .... Der Dramatiker muß immer wissen, daß das Theater ein gutes Recht darauf hat, wenn es ein Drama aufführt, eine selbständige theatralische Leistung zu zeigen." .... „Das Dramatische steht immer obenan! Und das dichterisch Herrlichste muß unter Umständen fallen."

Herrmann unterscheidet zwischen Drama und Theaterstück und sagt:

„ .... In Wirklichkeit sind die meisten unserer sogenannten dramatischen Werke bloße Theaterstücke. Diese sind eigentlich gar keine Geschöpfe eines Dichters oder wenigstens Dramatikers, sondern des Theaters; und hier tritt die Freiheit des Theaters recht eigentlich in ihr Recht. Mit diesen Theaterstücken darf der Regisseur ganz anders umspringen und ein freies Gebilde hervorbringen."

Also Herrmann will der freischöpferischen Tätigkeit des Regisseurs in seinem Verhältnis zum Autor recht weite Grenzen ziehen; und daraus zieht er die Schlußfolgerung:

„ .... Aber der betreffende Theaterschriftsteller, der betreffende Verfasser darf nicht verantwortlich gemacht werden, er darf nicht noch weiter zeichnen für das, was als wesentlich neues Stück zustande kommt."

Als Beispiel führt Herrmann die englischen Komödianten an, die recht „gewissenhaft" Shakespeare auf ihrem Theaterzettel ausschwiegen. Die radikalste Entwicklung unserer hier vorliegenden Frage wäre also, daß der Dichter gar nicht mehr genannt wird, daß dagegen der Regisseur voll als Autor der Aufführung gilt und auch dementsprechend nur allein genannt wird.

[5]) Bericht abgedruckt in Szene 15, 6—8.

Auch Berthold Viertel nennt den Regisseur von heute einen „aktuellen Dramatiker". Auch er kann sich den „schöpferischen Anteil des Regisseurs vom Theaterkunstwerk nicht gut wegdenken".

Aus diesen Äußerungen läßt sich für die Praxis schließen, daß die Theaterkünstler mehr und mehr die schöpferische Freiheit des Regisseurs anerkannt und auch theaterrechtlich zugebilligt wissen wollen.

Ehe ich nun den Versuch einer juristischen Lösung des Verhältnisses Autor und Regisseur anstelle, will ich erst noch auf die Meinungen eingehen, die mir seinerzeit auf meine Rundfrage hin geäußert wurden.

Natürlich sucht man bei solchen Ausführungen der Theaterpraktiker vergebens nach einer einheitlichen Entscheidung der Frage, wo die Grenze zwischen den Machtbefugnissen des Autors und des Regisseurs zu ziehen sei, denn die Theaterpraktiker teilen sich je nach dem Festhalten an der Tradition oder bewußtem Bruch mit der Tradition in die verschiedensten Lager.

Drei Hauptgruppen lassen sich unterscheiden:

Die Künstler der alten Schule sehen nach wie vor den Regisseur als bloßen Gehilfen des Autors an. Diese Meinung äußerten etwa Friedrich Kayssler, Berlin, und Generalintendant Georg Hartmann, Kiel. Kayssler[6]) nennt den Regisseur „einen unsichtbaren Führer der Vorstellung", und er bezeichnet die Vorstellung als die beste, wo man vergaß, „daß die Regie überhaupt existierte". Auch Hartmann[7]) meint, daß das Werk immer das Primäre sei, daß der „Regisseur nur Nachschöpfer seines Stimmungsinhaltes in engster Anlehnung an das Werk selbst" sei.

Eine mittlere Gruppe erkennt zwar schon die Möglichkeit an, daß der Regisseur eine schöpferische Tätigkeit zu verrichten habe, aber sie erklärt ihn noch für völlig abhängig von der Einwilligung des Buchautors.

[6]) s. Anh. S. 132.
[7]) s. Anh. S. 125.

Intendant Leopold Sachse, Hamburg,[8]) nennt den Regisseur schon „konproduzierend", er meint aber, er dürfe keinesfalls „kontraproduzieren". Auch Max Reitz, Dresden, erkennt die Möglichkeit einer teilweisen „Umdichtung"[9]) an, aber auch er macht sie von der Genehmigung des Autors abhängig. Ein wenig mehr zugunsten des Regisseurs entscheiden sich schon Graf, Breslau, und Droescher, Berlin. Graf, Breslau, meint[10]), daß der Regisseur „ein Werk, das ihm zur Inszenierung übergeben wurde, in vollkommener Freiheit gestalten darf", daß er aber den „Intentionen des Autors" gemäß arbeiten muß. Georg Droescher[11]) spricht offen von einem „geistigen Eigentum" des Regisseurs, doch auch er verlangt zu „Eingriffen, Zutaten, Abänderungen durchaus die Einwilligung des ursprünglichen Produzenten."

Die moderne Gruppe der Theaterpraktiker dagegen betont die Selbständigkeit des Regisseurs besonders stark. Georg Pauly, Berlin,[12]) meint, daß es tote Bücher gebe, „denen erst der Regisseur Leben" einhauche, der Spielleiter müsse fähig sein „produktiv mitzuschaffen".

Nehmen wir zum Schluß das „Entfesselte Theater" des Alexander Tairoff zur Hand, so sehen wir, daß dort die traditionelle Ehrfurcht vor dem Autor völlig verschwunden ist, um mit dem Ruf „Theatralisierung des Theaters" einer ganz bewußt sich vordrängenden Herrschaft des Spielleiters Platz zu machen[13]):

Dann erst wird die Rolle des Spielleiters eine Vollkommene werden, wenn „der Spielleiter zugleich auch der Dramatiker sein wird, der in Gemeinschaft mit der Schauspielergenossenschaft dieses oder jenes Werk s c h a f f t und szenisch verwirklicht".

Und denken wir ferner an die Revue, in der „von

[8]) s. Anh. S. 139.
[9]) s. Anh. S. 138.
[10]) s. Anh. S. 125.
[11]) s. Anh. S. 121.
[12]) s. Anh. S. 136.
[13]) Tairoff, S. 63.

Geist keine Spur" die dichterische Idee zu einem Nichts zerschmolzen, die Regisseurarbeit „noch und noch" das Werk ausmacht. Ein Regieeinfall hascht den andern; mit der schöpferischen Arbeit des Spielleiters geht der Erfolg Hand in Hand.

Es erscheint zuerst als unlösbare Aufgabe, diese extremsten Ansichten einheitlich basieren zu wollen. Und doch tritt bei allen der eine Wille klar zu Tage:

Du sollst die schöpferische Idee heiligen!

Die traditionelle Schule kennt nur die schöpferische Idee des Buchautors und ordnet ihr naturgemäß alles andere als bloße Gehilfenarbeit unter. Die revolutionäre Gruppe der Theaterpraktiker stellt die schöpferische Idee des Regisseurs über alles und läßt den Buchautor zum bloßen anregenden Organ des Aufführungsgestalters werden. Die vermittelnde Gruppe erkennt beide Ideen als schöpferisch an und versucht nun, einen Kompromis zwischen den beiden Schöpfern (Regisseur und Buchautor) zu schließen.

Gefühlsmäßig haben alle drei Gruppen der Theaterpraktiker dasjenige Moment herauskristallisiert, das auch den Theaterrechtlern als Ausgangspunkt für die Behandlung dieser urheberrechtlichen Streitfrage dienen muß: Die schöpferische Idee!

Doch vereinbar sind diese drei Gruppen nicht.

Meiner Meinung nach ist die Entwicklung der modernen Regie schon zu weit vorgeschritten und läßt sich nicht mehr aufhalten oder gar zurückdämmen[14]). Es geht daher nicht an, sich heute noch der ersten traditionellen Gruppe anzuschließen.

Doch auch den Autor völlig ausschalten zu wollen, halte ich für falsch und einseitig.

Ich möchte also der mittleren Gruppe folgen und mit dieser feststellen, daß eine individuelle künstlerisch-selbständig geschaffene Aufführungsform als Werk des

[14]) s. Max Reitz, Anh. S. 138.

Regisseurs seine schöpferische Leistung ist. Der Regisseur kann aber nur ein sekundäres Urheberrecht in seiner Person entstehen lassen und ist in starkem Maße an die Genehmigung wie an die Ideen des Autors als des primären Urhebers gebunden.

§ 5.

Die rechtliche Lösung der Kollision des Regisseururheberrechts mit dem Urheberrecht des Buchautors.

Gehen wir von dem Urheberrecht des Buchautors als dem primären Urheberrecht aus, so lassen sich die dem Urheber des Buchdramas auf Grund des LUG. zustehenden Befugnisse in zwei Gruppen einteilen. Wir können nämlich an Hand des Gesetzes unterscheiden zwischen positiven und negativen Urheberrechtsbefugnissen. Die positiven Befugnisse nennt das LUG. in den §§ 11 ff. Zu diesen Befugnissen gehört nach § 11, 2 auch die „ausschließliche Befugnis", das Bühnenwerk öffentlich aufzuführen. Eine weitere positive Befugnis ergibt sich auf Grund des § 8, 3 LUG., wonach der Urheber das ausschließliche Aufführungsrecht auf andere übertragen kann.

Dieser § 8, 3 bildet die Grundlage des gesamten Urhebervertragsrechts. Während aber im Verlagsgesetz[1]) eine Regelung der vertraglichen Beziehungen bei Übertragung des ausschließlichen Vervielfältigungs- und gewerbsmäßigen Verbreitungsrechts von Werken der Literatur und Tonkunst erfolgt ist, fehlt eine solche gesetzliche Regelung für die Übertragung des ausschließlichen Aufführungsrechts[2]).

Früher wurde deshalb meist ein besonderer Vertrag für die Annahme eines jeden Stückes zwischen Bühne und Autor bezw. Verleger abgeschlossen. Das Bedürfnis zu einer allgemeinen Regelung dieser Aufführungsverträge führte zur Schaffung des Normalaufführungs-

[1]) Ges. ü. d. Verlagsrecht v. 19. Juni 1901.
[2]) Riezler, S. 387, § 77, 5.

vertrages, der als sogenannter Kartellvertrag[3]) des Deutschen Bühnenvereins, des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten und der Vereinigung der Bühnenverleger seit dem 1. Juni 1919 an allen Deutschen Bühnen im Gebrauch ist.

Dieser Normalaufführungsvertrag ist kein Tarifvertrag im arbeitsrechtlichen Sinne, da zwischen Bühnenautor und Bühnenleitung keinerlei Arbeitnehmer-Arbeitgeber-Verhältnis besteht. Folglich fällt der Vertrag auch nicht unter die Tarifverordnung vom 23. Dez. 1918. Also ist der Normalaufführungsvertrag nicht zwingende Rechtsnorm. Aber da er an allen Bühnen eingeführt ist und da sich der Erwerb der Aufführungsrechte nur noch nach diesem Vertrag vollzieht, so müssen wir ihn auch in unserer Arbeit neben dem LUG. berücksichtigen.

Die Regisseure fügen sich als Angestellte ihres Instituts stillschweigend den Bestimmungen dieses Vertrages allgemein; deshalb ist er auch für das uns hier interessierende Verhältnis Regisseur und Buchautor wichtig.

Ist dieser Vertrag nicht vorhanden oder entstehen bei seiner Auslegung Meinungsverschiedenheiten oder Zweifel, so muß natürlich stets auf das LUG. zurückgegriffen werden, welches jede beschränkte oder unbeschränkte Übertragung der Urheberrechtsbefugnisse generell regelt.

Das Gesetz gibt keinen Anhaltspunkt für die Abgrenzung der gegenseitigen Befugnisse des Regisseururheberrechts und des Buchautorrechts; eine einheitliche Regelung[4]) dieser Streitfragen hat sich gleichfalls an unseren Bühnen nicht herausgebildet; daher können

[3]) „Kartell" entspricht eigentlich nicht dem Charakter des Abkommens, ebensowenig „Tarifgemeinschaft", wie es Goldbaum vorschlägt (Urh. R. u. Urh. V. R., § 8, Anm. 6. A., S. 50); es handelt sich vielmehr bei dieser Vereinbarung um einen (vom Gesetz nicht geregelten) „Normenvertrag", vgl. Hueck, Jehr. Jahrb. 73, Bd. 1923. S. 33 ff.

[4]) Im Gegensatz zu Rußland und Frankreich (s. Droescher, Anh. S. 122): dort gehen die Befugnisse aus dem Regisseururheberrecht stets auf den Autor oder Verlag stillschweigend über.

wir die folgende Betrachtung nur an Hand der Bestimmungen des Normalaufführungsvertrages als einzigster einheitlicher Regelung für die Übertragung des Aufführungsrechts anstellen.

Von diesem Vertrage ist für uns hier der § 7 der allgemeinen Bestimmungen von Wichtigkeit, der die „künstlerischen Interessen des Verfassers oder Komponisten" behandelt. Dieser § 7 enthält einerseits Verpflichtungen der Bühnenleitung, andererseits Verpflichtungen des Verfassers. Und zwar ist die Bühnenleitung nach Ziffer 2 des § 7 verpflichtet:

an dem Werke keine wider Treu und Glauben verstoßenden Änderungen vorzunehmen oder zuzulassen und Änderungen des Titels sowie Zusätze oder Änderungen nur mit Zustimmung des Verfassers bezw. Komponisten vorzunehmen.

Das sieht so aus, als wenn hiermit dem Regisseur Grenzen für seine schöpferische Freiheit dem Autor gegenüber gezogen sein sollen. Diese Ziffer 2 muß daher näher untersucht werden.

Zunächst fragt es sich, in welchem Verhältnis der erste und der zweite Halbsatz zu einander stehen. Sollen Änderungen, die nicht wider Treu und Glauben verstoßen, davon ausgenommen sein, daß die im zweiten Halbsatz aufgeführten Änderungen der Zustimmung des Verfassers bedürfen? Fielen die im ersten Halbsatz gemeinten Änderungen unter die im zweiten Halbsatz gemeinten, so wären zwei Begrenzungen für die Zulässigkeit von Abänderungen gegeben, nämlich:

1. dürften die Änderungen nicht wider Treu und Glauben verstoßen und

2. müßte die Zustimmung des Verfassers vorliegen.

Es läge also eine objektive (Grenzen von Treu und Glauben) und eine subjektive (Zustimmung des Verfassers) Begrenzung vor.

Da aber offensichtlich aus dem Inhalt dieser Ziffer 2 des § 7 der allg. Best. hervorgeht, daß diese Bestimmung nur eine Wiederholung des in § 9 LUG. Gesagten

sein soll, so kann man wohl diese Begrenzungen der Änderungsbefugnis analog § 9 LUG. deuten. Dort heißt es:

> Im Falle der Übertragung des Urheberrechts hat der Erwerber, soweit nicht ein anderes vereinbart ist, nicht das Recht an dem Werke selbst, an dessen Titel und an der Bezeichnung des Urhebers Zusätze, Kürzungen oder sonstige Änderungen vorzunehmen.
>
> Zulässig sind Änderungen, für die der Berechtigte seine Einwilligung nach Treu und Glauben nicht versagen kann.

§ 9, 1 LUG. stellt damit eine allgemeine Regel auf, nach der jeder Zusatz, jede Kürzung und sonstige Änderung dem Erwerber des Urheberrechts versagt ist, wenn nicht ein anderes vereinbart ist (zu ergänzen: mit dem Urheber vereinbart ist)[5]). § 9, 2 LUG. enthält dann offenbar nur eine Ausnahme von der Bestimmung des § 9, 1 LUG.[6]). Man will bei „unwesentlichen"[7]) Änderungen dem Erwerber unnütze Arbeit ersparen, indem man ihm ausnahmsweise solche Änderungen gestattet, für die der Berechtigte seine Einwilligung nach Treu und Glauben nicht versagen kann, ohne den Erwerber zu schikanieren oder ihm unnütze Schwierigkeiten zu bereiten.

Deuten wir nun § 7, 2 der allg. Best. des Normalaufführungsvertrages analog, so ergibt sich auch hier, daß der erste Halbsatz eine Ausnahme von der Allgemeinregelung des zweiten Halbsatzes darstellen soll, daß also grundsätzlich alle Änderungen der Zustimmung des Buchautors bedürfen, daß dagegen der Bühnenleiter und somit auch der Regisseur auf Einholung dieser Zustimmung verzichten darf, wenn die beabsichtigten Änderungen nicht wider Treu und Glauben verstoßen. Diese Auffassung wird auch bekräftigt durch

[5]) s. Goldbaum, Urh. R. u. Urh. V. R., § 9, Anm. 5, S. 120.

[6]) Lindemann, Ges. betr. d. Urhr., S. 53: Absatz 2 enthält eine Ausnahmevorschrift.

[7]) s. Goldbaum, Urh. R. u. Urh. V. R., § 9, Anm. 16, S. 135.

die unter Ziffer 2 des Absatzes 2 getroffene Bestimmung. Danach ist der Verfasser verpflichtet:

> auf Abänderungsvorschläge der Bühnenleitung unverzüglich zu antworten; bei Nichtbeantwortung ist die Bühnenleitung zur selbständigen Vornahme der ihr notwendig erscheinenden Abänderungen berechtigt.

Wenn also der Verfasser nicht unverzüglich auf Abänderungsvorschläge antwortet, so kann die Bühnenleitung diejenigen Änderungen selbständig vornehmen, die ihr notwendig erscheinen.

Dieses „notwendig" ist aber nicht etwa soweit auszudehnen, daß der Regisseur sich darauf berufen könnte, wenn er ohne Zustimmung oder Ablehnungserklärung des Autors derartige Abänderungen vornimmt, die man als freie Schöpfung bezeichnen könnte. Immer muß grundsätzlich der Rahmen des § 9, 1 LUG. gewahrt bleiben. Nur um eine gar zu starke Behinderung der Bühnenleitung durch den Autor, der vielleicht aus Nachlässigkeit oder auch seinerseits aus Schikane nicht antwortet, zu unterbinden, ist ihr gestattet, notwendige Abänderungen auch ohne Antwort des Verfassers auf Abänderungsvorschläge vorzunehmen. Also auch diese bedingt erlaubten Änderungen dürfen nur dem Zweck entsprechen, das Werk den Intentionen des Dichters gemäß aufzuführen.

Faßte man das „notwendig" nicht so eng, so wären damit der Willkür des Regisseurs Tür und Tor geöffnet. Er brauchte dann nur dem Autor so oft bei Meinungsverschiedenheiten Abänderungsvorschläge zu unterbreiten, bis dieser schließlich sich ausschweigt; und dann könnte der Regisseur sich jedesmal auf dieses „notwendig" berufen. Das ist aber entschieden mit der Fassung des § 7 der allg. Best. n i c h t gewollt.

Es ergibt sich also daraus für das Verhältnis Regisseur und Autor, daß der Regisseur grundsätzlich verpflichtet ist, für jede Änderung die Zustimmung des Buchautors einzuholen. Selbständig kann er ihm not-

wendig erscheinende Abänderungen vornehmen, wenn der Autor nicht unverzüglich auf seine Abänderungsvorschläge antwortet. Und außerdem darf er ohne Einholung der Genehmigung des Autors solche Änderungen vornehmen, die nicht wider Treu und Glauben verstoßen.

Damit sind also dem Regisseur bei seiner freischöpferischen Ausgestaltung einer Inszenierung dem Autor gegenüber drei Begrenzungen durch den Aufführungsvertrag gesetzt, die er einhalten muß, wenn er nicht durch die Aufführung der von ihm geschaffenen Bühnenform mit den Urheberrechtsbefugnissen des Buchautors in Kollision geraten will.

1. schöpferisch frei abändern darf der Regisseur nur, wenn der Autor seine Zustimmung erteilt,

2. ihm notwendig erscheinende Abänderungen darf der Regisseur vornehmen, wenn der Autor auf seine Abänderungsvorschläge nicht unverzüglich antwortet,

3. Änderungen, die nicht wider Treu und Glauben verstoßen, darf der Regisseur selbständig vornehmen.

Die Begrenzungen von 2. und 3. sind etwas verschwommen, denn es kann u. U. sehr streitig sein, welche Änderungen der Bühnenleitung und dem Regisseur als „notwendig“ erscheinen, und welche Änderungen nicht „wider Treu und Glauben“ verstoßen.

Jedenfalls muß man es bei beiden Begrenzungen stark auf die betreffenden Theaterverhältnisse abstellen, auf darstellerische, beleuchtungs- und umbautechnische Möglichkeiten der betreffenden Bühneneinrichtung. Änderungen der einen Bühne widersprechen oft absolut den Änderungen einer anderen Bühne an dem gleichen Stück, und an beiden Bühnen erscheinen die Änderungen den Regisseuren als notwendig.

Objektiv müssen diese Begrenzungen sicherlich ausgelegt werden. Wenn Goldbaum[8]) sagt: „Zugelassen

[8]) Urh. R. u. Urh. V. R., § 8, Anm. 6, B. § 7, Anm. 9, S. 70.

sind Änderungen, die nicht wider Treu und Glauben verstoßen, also nur solche, welche die szenische Wiedergabe fordert," so möchte ich bezweifeln, ob er seine Definition sehr glücklich gefaßt hat, da die Auffassung von dem, was die szenische Wiedergabe f o r d e r t, auf der gleichen Bühne am selben Stück sehr verschieden sein kann. Der eine Regisseur kann der Meinung sein, daß die szenische Wiedergabe des betreffenden Stückes ganz andere Änderungen erfordert, als was ein anderer Regisseur als für die szenische Wiedergabe erforderliche Änderung auffaßt. Daher möchte ich die Begrenzung mehr auf das Stück selbst abstellen und sagen:

Nicht wider Treu und Glauben verstoßen diejenigen Änderungen, durch die das Stück weder im Inhalt, noch in der Form, noch in der Wirkung auf das Publikum beeinträchtigt wird[9]).

Für die Frage der Abgrenzung der schöpferischen Freiheit des Regisseurs dem Autor gegenüber ist eine Unterscheidung der Begriffe „wider Treu und Glauben" sowie „notwendig erscheinen" recht belanglos. In beiden Fälllen kann es sich nur um unwesentliche Änderungen handeln[10]), die niemals zu einem Regisseururheberrecht führen können.

So haben wir das negative Ergebnis:

Der Regisseur hat k e i n e r l e i schöpferische Freiheit bei der Ausgestaltung der Bühnenform, wenn ihm der Autor nicht die Zustimmung zu solchen Änderungen erteilt, die über die Grenzen des „notwendig Erscheinenden" wie des nicht „wider Treu und Glauben Verstoßenden" hinausgehen.

Erteilt nun der Autor die Zustimmung zu solchen Änderungen, so hat zwar der Regisseur eine je nach dem Rahmen dieser Zustimmung beschränkte schöpfe-

[9]) Auf den ähnlichen Gedanken will wohl Riezler hinaus, wenn er eine „stilgerechte, der künstlerischen Eigenart des Stückes entsprechende Aufführung" verlangt (§ 77, 5).

[10]) s. auch Goldbaum, Urh. R. u. Urh. V. R., § 9, Anm. 16: „Wann Treu und Glauben Änderungen bedingen, darüber läßt sich ein allgemeiner Grundsatz nicht aufstellen. Nur eins sei betont: Nach dem Abs. 2 kann es sich nur um unwesentliche Änderungen handeln."

rische Freiheit dem Autor gegenüber, die dadurch aber immer vom Willen des Autors abhängig ist.

Diese Zustimmung des Buchautors aber läßt in der Person des Urheberregisseurs ein sekundäres Urheberrecht an seinem Geisteswerk entstehen.

Doch die Aufführungsbefugnisse aus diesem Urheberrecht stehen nicht dem Regisseur als Urheber zu, da dieser (er ist in unserem Fall noch immer mit der Bühnenleitung als identisch anzusehen) nach § 7, 2 der allg. Best. des Normalaufführungsvertrages verpflichtet ist, „diese Änderungen auf Wunsch des Verlages (oder Autors) auf ihre Kosten in Abschrift dem Verlag zu übermitteln, der berechtigt ist, sie ohne jede Entschädigung auch anderen Bühnen zur Verfügung zu stellen".

Goldbaum will in diesem Fall originären Erwerb des Verfassers annehmen[11]), während ich selbst mit der herrschenden Lehre aus den Grundgedanken des ganzen Urheberrechts heraus hierin nur einen derivativen Erwerb sehen kann. Die Urheberrechte an schöpferischen Ideen wie Erfindungen und Entdeckungen[12]) entstehen grundsätzlich immer in der Person des Schöpfers und gehen dann erst durch ausdrücklichen oder stillschweigenden Übertragungsakt (evtl. aus Angestelltenverhältnis) auf einen als derivativen Erwerber Berechtigten über[13]).

So gehen auch hier die Urheberrechte an solchen Änderungen, die ursprünglich immer in der Person des Regisseurs, als des wirklichen Schöpfers, entstehen, erst aus § 7, 2 der allg. Best. auf den Buchautor über. Auch der Normalaufführungsvertrag scheint mir eher geneigt zu sein, einen derivativen Erwerb anzunehmen, denn § 1, 2 der allg. Best. enthält ausdrücklich den Nachsatz: Falls nicht vor oder bei Abschluß des Vertrages urheberrechtliche Vereinbarungen getroffen werden.

[11]) Kohler, Kent, Dernburg, Seligsohn, Goldbaum u. a.
[12]) s. K. Engländer, S. 10 ff.
[13]) Gierke, Allfeld, Katz, Opet, Gareis, Riezler, Osterrieth, R. G.

Und damit sind wir bei der Bestimmung des Normalaufführungsvertrages angelangt, die den Weg weist, wie ein Urheberregisseur das in seiner Person entstehende Urheberrecht an der Bühnenform eines Dramas von der stillschweigenden, aus dem § 7, 2 der allg. Best. sich ergebenden Übertragung auf den Buchautor oder Verleger ausschließen kann.

Es muß dann also eine urheberrechtliche Vereinbarung zwischen Autor und Regisseur bestehen.

Vielfach lassen sich Autor oder Verleger auch in dieser Vereinbarung noch ausdrücklich die Übertragung der Urheberrechte an den schöpferischen Leistungen des Regisseurs zusprechen[14]). Eine solche Vereinbarung ist nach § 7, 2 der allg. Best. eigentlich überflüssig.

Meist wird daher die Vereinbarung dahin lauten, daß das Urheberrecht an den schöpferischen Leistungen des Regisseurs dem ursprünglichen Schöpfer (also dem Regisseur) verbleiben soll.

Also können wir als Gesamtergebnis feststellen, daß der Regisseur die Aufführungsbefugnisse aus seinem Urheberrecht nur behält, wenn er eine derartige Vereinbarung mit dem Autor ausdrücklich abgeschlossen hat. Und zwar muß diese Vereinbarung vor oder bei Abschluß des Aufführungsvertrages abgeschlossen werden.

Hat der Regisseur durch eine solche Vereinbarung sein volles sekundäres Urheberrecht an seinem Geisteswerk, so ist er naturgemäß auch berechtigt, durch Übertragung der Aufführungsbefugnisse auch pekuniären Nutzen aus seiner Schöpfung zu ziehen.

Solche pekuniäre Beteiligung des Regisseurs an den Aufführungstantiemen hält Goldbaum[15]) aus § 1 der allg. Best. für unmöglich.

---

[14]) So geschieht dies bei der Operette (s. Lert, Szene I, 6 und Kreisler, Szene 5, 5/6). Auch der Verlag Fürstner schloß einen derartigen Vertrag seinerzeit mit der Dresdner Bühnenleitung ab bei der Erstaufführung des „Rosenkavalier".

[15]) Urh. R. u. Urh. V. R., S. 66.

Dieser § 1 sagt in Absatz 4:

„Der Bühnenleiter darf die Erwerbung des Aufführungsrechtes oder die Wiederaufnahme des Werkes in den Spielplan nicht davon abhängig machen, daß er oder einer seiner Angestellten an den Erträgnissen des Werkes beteiligt werden."

Dann kommt ausdrücklich wieder (also ebenso wie in § 7, 2 der allg. Best.) der Nachsatz:

„Die Geltendmachung etwaiger Urheberrechte bleibt unberührt."

Es erscheint mir fast überflüssig, hierzu noch eine Anmerkung zu geben. Da aber Goldbaum alle möglichen Schlußfolgerungen hieraus zieht, so muß ich auf seine Meinung kurz eingehen.

Er sagt[16]): „Die ändernde Tätigkeit des Regisseurs im Dienste des Theaterunternehmers, der den Regisseur auch dafür entlohnt, führt nicht zur Miturheberschaft des Regisseurs, selbst wenn zwischen dem Bühnenschriftsteller und dem Regisseur ein entsprechendes Abkommen getroffen sein sollte, daß beide als Urheber gelten und an den Erträgen teilnehmen sollen, da diejenigen Urheberrechte, die der Regisseur in seiner dem Unternehmer gewidmeten Regietätigkeit zur Existenz bringt, in der Person des Theaterunternehmers erwachsen."

Aus diesem originären Erwerb des Urheberrechts durch die Bühnenleitung folgert Goldbaum, daß dann nicht der Regisseur, sondern die Bühnenleitung durch ein solches Abkommen mit dem Bühnenschriftsteller an den Erträgen teilnehme. Er meint[17]): „Eine derartige Abmachung mit dem Bühnenleiter selbst würde ganz einfach eine Umgehung des § 2 der allg. Best. über den Urheberanteil sein."

Ob tatsächlich eine Umgehung des § 2 der allg. Best. vorläge, soll unten erörtert werden. Ich selbst lehne schon einen originären Erwerb ab, wie wir oben ge-

[16]) Urh. R. u. Urh. V. R., S. 66, Anm. 19.
[17]) Urh. R. u. Urh. V. R., S. 65, Anm. 15.

sehen haben[18]). Nehmen wir mit der herrschenden Ansicht derivativen Erwerb der Bühnenleitung an, dann ist und bleibt der Regisseur Urheber. Dann wird also der Regisseur an den Erträgen beteiligt. Doch auch eine Vereinbarung, die die Theaterleitung zugunsten des Regisseurs mit dem Autor trifft, hält Goldbaum[19]) für eine Umgehung des § 2 der allg. Best., weil das praktische Ergebnis dasselbe sei.

Dieser § 2 der allg. Best. schreibt vor, daß im Aufführungsvertrage eine Bestimmung über den Ertragsanteil des Urhebers enthalten sein muß. Dann sind die Mindestsätze der Tantiemen geregelt, ferner werden Sonderfälle angeführt, in denen die Mindesttantiemen unterschritten werden dürfen. Die Berechnung der Bruttoeinnahmen ist allgemein geregelt in Abs. 4 und 5 dieses § 2 und im letzten Absatz wird die Frage der Tantiemegarantien sowie der Tantiemevorschüsse und Kautionen behandelt.

Also ist nicht recht einzusehen, inwiefern eine Umgehung dieses § 2 vorliegen sollte, wenn der Autor dem geistig schöpferisch am Stück mitbeteiligten Regisseur (als Miturheber, Bearbeiter oder Herausgeber[20]) den ihm deshalb gebührenden Tantiemeanteil überläßt. Wäre der Bearbeiter nicht in Personeneinheit gleichzeitig der Regisseur des betreffenden Buchdramas, so würde niemand daran Anstoß nehmen, daß er von dem Buchautor beteiligt wird.

Es ist selbstverständlich, daß ein Regisseur, der nicht tatsächlich schöpferische Arbeit beigesteuert hat, nicht vom Autor Beteiligung an den Tantiemen verlangen darf. Im letzteren Falle könnte ein Verstoß gegen § 1, Abs. 4 der allg. Best. oder gegen § 12 des UnlWG. vorliegen. In einer solchen Beteiligung, sei es der Theaterleitung oder des Regisseurs, eine Umgehung des § 2

[18]) s. S. 48.
[19]) Urh. R. u. Urh. V. R., S. 65, Anm. 16.
[20]) s. § 6.

der allg. Best. sehen zu wollen, halte ich jedoch für reichlich gesucht und für unangebracht.

Für die folgende Betrachtung müssen wir von der oben[21]) gemachten Annahme absehen, daß Regisseur und Bühnenleitung eine und dieselbe Person seien. Ein Verstoß gegen § 12 UnlWG. könnte nur vorliegen, wenn der Regisseur als Angestellter betrachtet wird. Andererseits ist § 1 Abs. 4 der allg. Best. nur für die Theaterleitung allein anwendbar.

a) Machte die Bühnenleitung die Erwerbung des Aufführungsrechtes eines Stückes davon abhängig, daß sie oder der Regisseur an den Tantiemen des Werkes beteiligt wird, so läge allerdings ein Verstoß gegen § 1, Abs. 4 der allg. Best. vor. Macht dagegen die Theaterleitung oder der Regisseur ein Regisseururheberrecht dem Autor gegenüber geltend und lassen sie sich als Regisseururheber an den Erträgen des Werkes beteiligen, so ist doch nicht die Erwerbung des Aufführungsrechtes davon abhängig gemacht, daß Theaterleitung oder Regisseur beteiligt werden. Der Tatbestand des § 1, Abs. 4 trifft dann also garnicht zu.

Dieser § 1 der allg. Best. gibt die Allgemeinregelung an. Doch sind im Normalaufführungsvertrag selbst ausdrücklich zulässige Ausnahmen von dieser Allgemeinregel angeführt. So bestimmt z. B. der Abs. 4 des § 2 der allg. Best., daß „bei Uraufführungen besondere Abreden getroffen werden dürfen". Gerade von dieser Bestimmung des Abs. 4 des § 2 der allg. Best. sagt Goldbaum selbst[22]), daß sie bestehe, um dem Bühnenleiter nicht den Wagemut zu Experimenten zu nehmen und um noch unbekannten Bühnenschriftstellern den Weg zu erleichtern.

Warum soll nicht ebenso eine Theaterleitung ihrem Urheberregisseur einen Tantiemeanteil von einem noch bühnenunkundigen Autor gewähren lassen, wenn sie durch die Aufführung des Werkes ein Experiment wagt

[21]) s. S. 35.

[22]) Urh. R. u. Urh. V. R., S. 78, Anm. 20.

oder dem unbekannten Bühnenschriftsteller den Weg erleichtert?

Vom Autor aus gesehen muß man sagen: Ein Gerhardt Hauptmann, ein Georg Kaiser wird auch ohne Beteiligung des Regisseurs an den Tantiemen zur Aufführung kommen. Werke solcher erprobter Autoren werden auch stets schon so bühnenfertig sein, daß eine schöpferische Mitarbeit des Regisseurs sich erübrigt. Wenn aber ein noch ringender „Junger" seine ersten, noch nicht bühnentechnisch vollendeten Dramen aufgeführt erhält und einen Teil der Tantiemen an den Regisseur abgeben muß, weil dieser das an seinem Werke ergänzte, was dem Werk an Bühnentechnik noch fehlte, so kann man in einer solchen Beteiligung des Regisseurs oder Theaterleiters keinen Verstoß gegen den Grundsatz des § 1, Abs. 4 der allg. Best. sehen.

Vom Regisseur aus gesehen muß man wiederum sagen: Der erfahrene Bühnenpraktiker kann wohl für seine Anregungen, für seine Ideen, die er dem Buche bis zur vollendeten Umgestaltung in die Form der Aufführung einverleibt, auch einen klingenden Lohn verlangen. Hat er doch mit der Inszenierung eines solchen Buches reichlich mehr Arbeit als mit der Regie eines Buches, das ein erprobter Bühnenautor schrieb.

Also kann man für unseren Fall die Schlußfolgerung ziehen, daß der Nachsatz des § 1, Abs. 4 der allg. Best.: „die Geltendmachung etwaiger Urheberrechte bleibt unberührt." eine Ausnahme der Allgemeinregel des § 1, Abs. 4 der allg. Best. darstellen soll und daß man diesen Nachsatz auch auf ein Regisseururheberrecht anwenden kann.

Es muß natürlich stets Autortätigkeit des Regisseurs vorliegen. Doch ob dies der Fall ist oder nicht, das ist ja schließlich nicht so schwierig zu entscheiden, wenn Fachleute das eingereichte Buch des Autors mit der endgültigen Aufführung vergleichen.

Läßt also die Theaterleitung sich oder ihren Regisseur an den Erträgnissen des Werkes beteiligen und

gründet sich diese Beteiligung auf ein Urheberrecht an der Aufführungsform, auf dessen Übertragung der Buchautor durch eine Vereinbarung v o r oder b e i Abschluß des Aufführungsvertrages verzichtet hat, so liegt kein Verstoß gegen § 1, Abs. 4 der allg. Best. des Normalaufführungsvertrages vor.

b) Ebensowenig darf man einen Verstoß gegen § 12 UnlWG. annehmen, wenn der R e g i s s e u r v o n s i c h a u s sich an dem Gewinn beteiligen läßt für die völlige Umgestaltung des Werkes, um so materiellen Nutzen für seine schöpferische Tätigkeit zu ziehen.

§ 12, 2 UnlWG. lautet:

„ .... Strafe trifft den Angestellten oder Beauftragten eines geschäftlichen Betriebes, der im geschäftlichen Verkehr Geschenke oder andere Vorteile fordert, sich versprechen läßt oder annimmt, damit er durch unlauteres Verhalten einem anderen bei dem Bezuge von Waren oder gewerblichen Leistungen im Wettbewerb eine Bevorzugung verschaffe."

Nimmt man ruhig an, daß der Theaterbetrieb ein „Geschäftsbetrieb" ist, nimmt man ferner an, daß eine derartige urheberrechtliche Vereinbarung zwischen Regisseur und Buchautor unter den Begriff „geschäftlicher Verkehr" im Sinne des UnlWG. falle, so muß man doch aus anderen Gründen sagen, daß eine Beteiligung eines Urheberregisseurs an den Tantiemen der Aufführungen des von ihm als sekundären Urheber geschaffenen Bühnenstückes nicht unter die Voraussetzungen des § 12 UnlWG. fallen kann.

Die Annahme eines Stückes ist weder „Bezug von Waren" noch von „gewerblichen Leistungen". Ein Bezug von Waren oder gewerblichen Leistungen läge z. B. vor, wenn der Regisseur beauftragt wäre, Dekorationen bei einer von ihm auszuwählenden Firma zu bestellen, und er dann derjenigen Firma den Auftrag erteilt, die ihn prozentual beteiligte. Hier aber ist der Bezug von Waren oder gewerblichen Leistungen zu verneinen.

Auch ein Wettbewerb liegt nicht vor; ebensowenig geschieht die Beteiligung zu dem Zweck, dem Autor etwa eine Bevorzugung anderen Autoren gegenüber verschaffen zu wollen.

Das Hauptargument scheint mir jedoch auch hier darin zu liegen, daß der Regisseur nicht durch Geschenke o. ä. im Sinne des § 12 UnlWG. beteiligt wird, sondern daß diese Tantiemenbeteiligung eine echte Bezahlung der Mehrarbeit ist, die der Regisseur über das Maß seiner sonstigen Dienstverpflichtungen hinaus bei der Ausgestaltung einer solchen Inszenierung hatte, die ein Regisseururheberrecht zur Entstehung brachte.

Hinzu kommt noch, daß die Generalklausel des § 1, Abs. 4 der allg. Best. des Normalaufführungsvertrages ausdrücklich urheberrechtliche Vereinbarungen von dem sonstigen Verbot der Tantiemebeteiligung ausnimmt.

Ich halte es daher für verfehlt, die ganze Frage in diese Bahn lenken und aus Gesichtspunkten des UnlWG. heraus ein negatives Resultat erzwingen zu wollen.

Als Ergebnis bleibt bestehen, daß eine urheberrechtliche Vereinbarung zwischen Autor und Regisseur dazu führen kann, daß dem Regisseur die Befugnisse aus seinem sekundären Urheberrecht an der Aufführungsform verbleiben, und daß er auch als selbstverständliche Folge einen pekuniären Nutzen aus seiner schöpferischen Tätigkeit ziehen kann.

§ 6.

Der Regisseur als Herausgeber, Bearbeiter, Miturheber, freier Benutzer und als Inszenator eines freien Stückes.

Beim unfreien Stück hat der Autor des Buchdramas ein primäres Urheberrecht und somit nach § 8 LUG. in Verbindung mit § 11, 2 LUG. das ursprüngliche Recht, das Aufführungsrecht zu übertragen[1]).

So wie die Bühnenform ein Kunstwerk ist, dem das Buch Stoff wurde, so kann naturgemäß auch das Urheberrecht des Regisseurs ein vom Urheberrecht des Autors abhängiges sekundäres Urheberrecht sein.

Der Autor stützt seinen Schutz auf das Schriftwerk des Buchdramas, der Regisseur auf das Regiebuch als das Schriftwerk, das nach § 1 LUG. Voraussetzung für ein Urheberrecht sein muß[2]).

Wie kann konstruktiv dieses sekundäre Urheberrecht des Regisseurs an der Aufführung dem Gesetz entnommen werden, wie kann es geschützt werden?

Am nächsten liegt es, den Regisseur als Bearbeiter des Buchdramas nach § 12 LUG. anzusehen. In der Praxis wird das auch, wie wir später sehen werden, in den meisten Fällen eines Regisseururheberrechts zutreffend sein. Doch ist es auch möglich, den Regisseur als Herausgeber (im Sinne des § 4 LUG.), als Miturheber (im Sinne des § 6 LUG.), unter Umständen sogar als freien Benutzer (im Sinne des § 13 LUG.) anzusehen.

1. Der Regisseur als Herausgeber.

Durch die Revue kommt man leicht auf den Gedanken, den Regisseur als Herausgeber der Bühnenform eines Stückes anzusehen. Wird doch heute vielfach ein

[1]) s. S. 34.
[2]) s. § 3.

Drama oder eine Oper revueähnlich inszeniert, sodaß man dann den betreffenden Opern- oder Schauspielregisseur mit einem Revueregisseur vergleichen kann. Betrachten wir also als Beispiel die Revue selbst.

Für die Revue wird in der Praxis der Fall eines Regisseururheberrechts sehr selten in Frage kommen, da die Direktoren der großen Revuetheater auch regelmäßig ihre eigenen Autoren sind (so Haller, Charell, James Klein usw.), und es daher niemals zu einem Konflikt Regisseur und Autor oder Regisseur und Theaterleitung kommen wird. Doch da der revuemäßig inszenierende Opern- oder Schauspielregisseur nicht sein eigener Textdichter und Direktor in der Regel sein wird, so müssen wir uns hier mit dem Revueregisseur[3]) eingehender beschäftigen.

Eine Revue kommt folgendermaßen zustande:

Der Direktor eines Revuetheaters sammelt auf Reisen im In- und Ausland die einzelnen artistischen Nummern. Diese können kleine Tanzpantomimen, oder Akrobatentanznummern, oder Beleuchtungstricks, oder auch besondere Ausstattungstricks sein.

Oft sind diese Einzelnummern aus § 1, 2 LUG. geschützt. So wird z. B. der Ballettmeister einer Girltruppe regelmäßig die Bewegungen und Stellungen seiner Truppe choreographisch fixiert haben.

Doch auch ein Schutz durch Patent- oder Musterschutz wird vielfach vorliegen. So findet man nicht selten in einem Revueprogramm die Angabe: Der Beleuchtungstrick ist von Herrn A. B. und ist ges. gesch...

Hat der Revuedirektor diese Künstler mit ihren Einzelschöpfungen für sich verpflichtet, dann verteilt und ordnet er sie nach Wirkung, Farbe und Zeitdauer. Dann erst versucht er einen roten Faden der sogenannten Handlung als lose Verbindung dieser Teilbeiträge zu ziehen und so aus den Teilen ein Ganzes zu

[3]) Die auf einem Revueprogramm genannten „Regisseure“ sind nur Gehilfen, also mehr „Inspizienten“, des Direktors.

schaffen. Im Ganzen bleiben aber die Teile noch immer einzeln klar erkennbar.

Der Revuedirektor ist somit als Herausgeber „der Schöpfer der Einheit, der eine individuelle Geistestätigkeit entwickelt“[4]). Sein Werk ist dann mit einem Almanach, mit einem Magazin[5]) vergleichbar. Das Werk des Revuedirektors oder auch des Revueregisseurs ist ein Sammelwerk im Sinne des § 4 LUG. Für Sammelwerke gilt, daß „an ihnen ein zweifaches Urheberrecht zu unterscheiden ist“[6]), das Urheberrecht des Herausgebers am Ganzen (Recht des Regisseurs an seiner Revue) und dasjenige der Einzelverfasser an den einzelnen Beiträgen.

Ein Urheber ist aber in diesem Fall der Regisseur einer Revue auch ohne Berücksichtigung der Tatsache, daß er zum größten Teil noch sein eigener Textdichter ist, sicherlich nach § 4 LUG., denn er entfaltet durch Auswahl, Prüfung und Anordnung des Stoffes eine individuelle geistige Tätigkeit[7]), die aber eine geistig schöpferische Tätigkeit nichtliterarischer Natur ist; es ist die Sammeltätigkeit des § 4 LUG., die hier Voraussetzung eines Werkes wird[8]).

Wenn Goldbaum für die Sammeltätigkeit des § 4 LUG. den Film als Beispiel bringt[9]), so kann man die dort von ihm für die Herstellung eines Films gewählte Definition auch auf die Herstellung einer Revue durch einen Revueregisseur anwenden. Denn auch bei der Herstellung und Vorbereitung einer Revue ist es eine „der Sammeltätigkeit ganz ähnliche Tätigkeit der Beschaffung der Vorlagen, der künstlerischen Kräfte, der nötigen Utensilien, der erforderlichen Mittel“.

Will man mit Kohler[10]) den Hauptwert auf die „im

[4]) Kuhlenbeck, § 4, Anm. 3, S. 86.
[5]) z. B. der Querschnitt, Uhu, Magazin usw.
[6]) Kuhlenbeck, § 4, Anm. 4; Riezler, § 9; Wächter, § 7.
[7]) Klostermann, S. 236.
[8]) Goldbaum, Urh. R. u. Urh. V. R., § 4.
[9]) ebenda, § 2, Anm. 1.
[10]) Urh. R. an Schriftwerken, § 40.

System sich ergebende Gedankenfolge“ legen, so kommt man auch damit zu einer Bejahung des Regisseururheberrechts als Herausgeber, denn der Revueregisseur schafft die Gedankenfolge selbst und reiht die Einzelbeiträge seiner Mitarbeiter in diese Gedankenfolge ein.

2. Der Regisseur als Miturheber.

Doch weit öfter als als Herausgeber wäre ein Regisseururheberschutz als Mitarbeiter und Miturheber denkbar. So ging aus der Reihe der Regisseure wie auch einiger Juristen die Anregung aus, den Regisseur als Miturheber des Buchautors im Sinne des § 6 LUG. ansehen zu wollen.

Aufgebaut muß werden auf den Voraussetzungen, die § 6 LUG. zur Annahme einer Miturheberschaft fordert. Das gemeinsame Werk ist die Aufführung.

Wer von einem Drama auch nur eine Szene bühnenmäßig angefertigt hat, ist Miturheber[11]). Für den Begriff der Miturheberschaft ist es nicht notwendig, daß die Teilbeträge der Mitautoren auch nach Fertigstellung der Gesamtarbeit noch einzeln erkennbar sind. Das gemeinsame Werk muß nur einen einheitlichen Charakter besitzen, es muß ein selbständiges Rechtsobjekt bilden[12]), und jeder der Mitautoren muß eine individuelle Geistestätigkeit entwickelt haben[13]).

Neben dieser objektiven Voraussetzung der Miturheberschaft muß noch eine subjektive Voraussetzung erfüllt sein, die das LUG. durch das Wort „gemeinsam“ für erforderlich erachtet.

Aus diesem Grunde verlangt Allfeld[14]) eine Vereinbarung unter den Mitautoren und meint: „Wenn ohne solche Vereinbarung das Werk des Einen durch einen Anderen bearbeitet, insbesondere ergänzt oder erweitert wird, liegt keine Miturheberschaft vor.“

Anders erfaßt Goldbaum das subjektive Moment,

[11]) Opet, Theaterrecht, § 35, S. 321.
[12]) ebenda.
[13]) Riezler, § 13.
[14]) § 6, 2.

indem er [15]) die Miturheberschaft mehrerer Verfasser auf drei Voraussetzungen zurückgehen läßt:

„a) die objektive der Leistung,
b) die subjektive des Willens, Mitverfasser zu sein,
c) die Billigung der anderen Mitverfasser."

Er setzt hinzu „Urheberrecht des Regisseurs oft nur mangels c) abzulehnen".

Wir müssen bei der Erörterung dieser subjektiven Gesichtspunkte der Miturheberschaft scheiden zwischen der Frage, ob Miturheberschaft oder bloße Gehilfenarbeit vorliegt, und der Frage, ob Miturheberschaft oder Bearbeitung vorliegt.

I. Die Unterscheidung zwischen Mitautoren und Gehilfen läßt sich sicher nicht in die subjektive Absicht der Mitarbeiter verlegen[16]). Denn einerseits kann diese Absicht für die Stellung nicht maßgebend sein, welche die einzelne Arbeitsleistung in dem Gesamterzeugnis einnimmt, andererseits läßt sich in der Regel eine bestimmte Absicht in dieser Richtung nicht nachweisen. Die Absicht geht eben auf die Herstellung des betreffenden Werkes durch Zusammenwirken mit anderen; ob in diesem Zusammenwirken der Einzelne eine wesentliche oder eine nur untergeordnete Stellung einnimmt, läßt sich nur nach der objektiven Sachlage entscheiden.

Wir gingen jedoch hier davon aus, daß der Regisseur schöpferisch tätig ist, also nicht nur als Gehilfe angesehen werden darf. Dann muß man aber wohl sagen: Wenn man schon verlangt, daß die Erfordernisse des § 7 der allg. Best. des Normalaufführungsvertrages erfüllt sein müssen, um ein Regisseururheberrecht zu ermöglichen, so soll man nicht auch noch fordern, daß der Regisseur sowohl wie auch der Autor ihre schöpferische Leistung von vornherein mit dem subjektiven Willen ausstatten, eine Miturheberschaft (und gerade diese) im Sinne des § 6 LUG.

[15]) Urh. R. u. Urh. V. R., § 6, Anm. 3, S. 35.
[16]) s. auch Wächter, Autorrecht, § 11.

zu begründen. Diese Ansicht Goldbaums ist entschieden falsch.

Zweifellos liegt Miturheberschaft vor (um ein Beispiel zu bringen), wenn zwei Autoren gemeinsam ein Lustspiel verfaßt haben[17]).

Ebenso ist eine Anerkennung des Regisseurs als Miturheber denkbar, wenn der Regisseur Teile des betreffenden Buches neu schafft durch Umstellung, Schlußänderung. Gerade diese Fälle kommen in der Praxis öfter vor, als der Theaterfremde — der Zuschauer — es denken mag. Der letzte Akt eines Lustspiels, einer Posse, einer Operette ist z. B. oft überhaupt erst auf den Proben kurz vor der Premiere entstanden durch engste Zusammenarbeit zwischen Autor und Regisseur, wobei nicht selten der Regisseur ausschlaggebend mitwirkte und gleichsam bei vertauschten Rollen so den Erfolg des Stückes durch eine theatralisch gestaltete Konfliktlösung begründete. Dies ist denn auch vielfach der Grund, weshalb vom Verleger das Aufführungsrecht einer Operette nur mit dem Regiebuch der Premiere abgegeben wird. Jedenfalls ist dieses Moment öfter hierzu der Grund als der unten[18]) angeführte Grund, das Werk mit möglichst großem Pomp herauszubringen. Denn gerade bei einer Operette wird sich jedes Theater doch selbst bemühen, eine recht wirkungsvolle Ausstattung anzuwenden.

II. Die Abgrenzung zwischen Miturheberschaft und Bearbeitung dagegen ist durch ein subjektives Moment bestimmbar, das der § 6 LUG. durch das Wort „gemeinsam“ zur Voraussetzung einer Miturheberschaft macht.

Doch darf man meiner Meinung nach dieses subjektive Moment nicht so stark in den Vordergrund rücken, daß man als Voraussetzung einer Miturheberschaft eine

[17]) z. B. Arnold und Bach, Wilken und Justinus, Roberts und Landsberger usw.

[18]) Szene I, 6.

rein äußerlich erkennbare Vereinbarung[19]) oder Willensäußerung[20]) verlangt.

Wenn Kuhlenbeck[21]) und Kohler[22]) eine Gleichheit der Leistungsarten als Voraussetzung einer Miturheberschaft fordern, so möchte ich mich dieser Ansicht anschließen. Auch m. E. darf sich die von den Mitwirkenden geleistete geistige Arbeit nicht nur auf dasselbe Objekt beziehen, sondern sie muß auch dieselbe Art der Leistung betreffen und sie muß zur gleichen Zeit verrichtet werden.

Das subjektiv gewollte Zusammenwirken liegt dann aber schon in der Art der gemeinsamen Arbeit enthalten.

In dem von mir oben[23]) gegebenen Beispiel einer Regisseurmiturheberschaft sind also alle Voraussetzungen des § 6 LUG. erfüllt und man kann in der Praxis in derartigen Fällen von einer Miturheberschaft des Regisseurs sprechen.

Ist dagegen das eingereichte Buch des Autors bereits ein in jeder Beziehung fertiges Werk, dann liegt niemals Miturheberschaft, sondern, wie wir unter 3. sehen werden, Bearbeitung des Regisseurs vor.

3. Der Regisseur als Bearbeiter.

Daß der Regisseur auch als Bearbeiter nur einen Anspruch auf Schutz seines geistigen Eigentums erheben kann, wenn die Bearbeitung sich als Ergebnis neuer geistiger Tätigkeit erweist[24]), versteht sich von selbst. Nach Kuhlenbeck[25]) sind die Hauptmerkmale der Bearbeitung: „daß das fremde Werk nur zur Schaffung eines Neuen benutzt, nicht aber in der Hauptsache wiedergegeben wird. Die wiedergegebenen Teile müs-

[19]) wie Allfeld, s. S. 59.
[20]) wie Goldbaum, s. S. 60.
[21]) § 6, Anm. 3, S. 92.
[22]) § 39, 4.
[23]) s. S. 61.
[24]) Lindemann, § 2, Anm. 3.
[25]) § 2, Anm. 4 S. 82.

sen eine neue Form erhalten, wobei eine Veränderung der „inneren Form" vorliegen muß[26])".

Ein neues Werk wird zweifellos durch die Tätigkeit des schöpferischen Regisseurs geschaffen. Die innere Form der Wiedergabe ist die Aufführung, die stark von der inneren Form des Buchdramas abweicht; eine Veränderung der inneren Form liegt also vor.

Damit sind die Voraussetzungen zur Annahme eines Bearbeitungsfalles als gegeben anzusehen.

Nehmen wir einen mir von Direktor Ralph Arthur Roberts persönlich berichteten Fall als Beispiel: Er brachte seinerzeit in Hamburg ein Lustspiel von Bahr in eigener Fassung mit Bahr's Erlaubnis heraus. Das betreffende Stück war in Wien und Berlin recht lau aufgenommen worden, in der Fassung von Roberts wurde es in Hamburg zu einem Zugstück. Zweifellos lag also hier eine Veränderung der inneren Form vor. Als Roberts dann von Bahr bezw. seinem Verleger Tantiemen von den Aufführungen an weiteren Bühnen, die sich nun um das Werk rissen, verlangte, wurde er glatt abgewiesen. Die Folge davon war, daß Roberts sein Regiebuch nicht herausgab und eine Aufführung in seiner Fassung an einer anderen Bühne dadurch unmöglich machte. Dies ist also einer der Fälle, in denen nicht etwa, wie vielfach angenommen wird, eine Benachteiligung des Buchautors und des Verlages des Buchdramas durch Schutz der geistigen Arbeit des Regisseurs entsteht, sondern vielmehr gerade die Möglichkeit weiterer Aufführungen auch zum Nachteil des Buchautors durch das Nichtanerkennenwollen eines Urheberrechts des Regisseurs verhindert worden ist.

Als weiteres Beispiel eines Bearbeitungsfalles möchte ich ferner noch die einteilige Faustbearbeitung Paul Mederows anführen, die im Laufe der Spielzeit 1925/26 in Wien herauskam. Ist der „Faust" auch schon

[26]) Daß eine Veränderung der äußeren Form heute für die Annahme eines Bearbeitungsfalles nicht mehr verlangt wird, darüber s. S. 32.

lange frei geworden, so eignet er sich doch gerade dafür als Beispiel angeführt zu werden, weil man an ihm sieht, daß ein Regisseururheberrecht auch an den wertvollsten Literaturwerken möglich ist.

De Boor vergleicht ganz richtig Veränderung und Bearbeitung miteinander und sagt[27]), „daß eben die Bearbeitung eine Veränderung des ursprünglichen Werkes ist, die eine vollständig in sich abgeschlossene Sprachform bietet, die zu ihrem Verständnis nicht des Originaltextes bedarf."

Eine derartige Veränderung liegt bei jeder Inszenierung vor; denn eine Aufführung ist schlecht inszeniert, wenn der Zuschauer das Werk nicht versteht, ohne das Buchdrama vorher gelesen zu haben.

Wenn nun Allfeld[28]) es von seinem Standpunkt aus ablehnt, die Tätigkeit des Regisseurs als Bearbeitung anzuerkennen, weil er sich „bei aller Eigenart seiner Tätigkeit nicht wesentlich von dem entfernen darf, was der Dichter gewollt hat, und vielmehr in der Hauptsache nur die Intentionen des Dichters zur Geltung zu bringen hat", so hatte er aus der damaligen Anschauung heraus auch ganz richtig geurteilt. Doch inzwischen ist der Autor mit seinem Buchdrama mehr und mehr in den Hintergrund gerückt und die Regieleistung ist immer freier und individueller zur Hauptsache geworden.

An Hand des geltenden Rechts versucht Treitel[29]) ein Regisseururheberrecht zu widerlegen, obwohl er anfangs zugibt, daß der Regisseur als Urheber bezeichnet werden kann. Dann aber schließt er mit negativem Ergebnis, da doch das Produkt der regisseurlichen Bearbeitung kein Schriftwerk sei. Das einzigste Schriftwerk, das möglicherweise geschützt werden könne, sei das Regiebuch. Doch das könne nur gegen Nachdruck, nicht gegen Nachinszenierung geschützt werden. Er meint: „Man kann ebenso nach einem geschützten Regiebuch nachinszenieren, wie man als Baumeister etwa

[27]) § 13, S. 151.
[28]) Szene III, 12.
[29]) Szene I, 11/12.

nach einem Werke bauen könnte, das ein anderer Baumeister über Bauten der Renaissance geschrieben habe."

Das ist aber ein haltloser Trugschluß.

Um bei dem Beispiel von Treitel zu bleiben: Selbstverständlich kann der eine Baumeister nach einem Werke bauen, das ein anderer Baumeister über Bauten der Renaissance geschrieben hat. Die Renaissancebauten sind allgemeinfreies Gut. Der betreffende nachbauende Baumeister könnte sich ja auch Renaissancebauten selbst ansehen und dann aus eigener Anschauung ebensogut bauen, wie nach dem Werk über Renaissancebauten.

Fertigt ein Regisseur ein Regiebuch über ein vielleicht verschollenes Hans Sachs-Spiel an (um das Beispiel auf die Bühnenpraxis zu übertragen), so kann ein anderer Regisseur natürlich aus dem Regiebuch dieses verschollene Hans Sachs-Spiel zur Aufführung bringen. Er darf aber nicht die persönlichen Ergänzungen, Umstellungen usw. des Regiebuches einfach mitübernehmen, ohne sich von dem Schöpfer des Regiebuches vorher Genehmigung erteilen zu lassen. Oder, ein noch krasseres Beispiel: Die Kasperlestücke des Grafen Pocci darf ein Regisseur natürlich aus der Ausgabe des Ullsteinverlages zur Aufführung bringen, soweit sie eben Original „Pocci" sind, er darf aber nicht das von Carl Ettlinger zu dem Bändchen verfaßte Vorwort — meinethalben als Prolog vor geschlossenem Vorhang — sprechen lassen, ohne dadurch entweder mit den Rechten von Ettlinger oder (je nachdem, wie der zwischen diesem und dem Verlage Ullstein geschlossene Vertrag lautet) mit den Rechten des Ullstein-Verlages in Konflikt zu geraten.

Der Theaterjurist darf in diesen Fragen nicht die Gesichtspunkte, die zu einem sekundären Urheberrecht (Bearbeitung, Herausgabe, Miturheberschaft) führen können, mit den Gesichtspunkten verwechseln, die bei der Betrachtung zwischen freiem und unfreiem Stück sich ergeben.

Allgemeine Richtlinien aufzustellen, wann eine der drei Möglichkeiten eines sekundären Regisseururheberrechts gegeben ist, ist heutigentags noch nicht angebracht, weil die ganze Frage noch zu neu ist und die neuste Entwicklung der Regie noch zu sehr in den Kinderschuhen steckt.

Die Theaterrechtsprechung wird sich vor allem erst einmal entschließen müssen, in der Tätigkeit des modernen Regisseurs nicht nur eine bloße Gehilfentätigkeit zu sehen, sondern sie wird den Regisseur als Urheber und das von ihm geschaffene Regiebuch als das ihm zu schützende Schriftwerk und Bühnenwerk anerkennen müssen. Dann wird es auch nicht mehr allzuschwer sein, im einzelnen Falle zu bestimmen, ob Herausgabe, Miturheberschaft oder Bearbeitung vorliegt.

4. Der Regisseur als freier Benutzer.

Nur in einem einzigen Fall wäre es denkbar, daß auch ohne vorherige Vereinbarung mit dem Buchautor dem Regisseur seine Urheberrechtsbefugnisse an seinem Regiebuch zustehen. Nämlich, wenn sich auf die Aufführung wie auch auf das Regiebuch der § 13 LUG. anwenden läßt. Eine freie Benutzung ist zulässig, wenn dadurch eine eigentümliche Schöpfung hervorgebracht wird. In diesem Falle kann keine Kollision mit dem Urheberrecht des Buchautors entstehen, da er zu der Schöpfung des neuen Werkes nicht beigetragen hat und hier die Rolle eines bloßen Gehilfen hat übernehmen müssen. Also wäre in diesem Fall der Regisseur alleiniger Urheber des Bühnenwerkes.

Heutzutage werden die Voraussetzungen zur Annahme einer „freien Benutzung“ im Sinne des § 13, 2 LUG. für das Verhältnis Buchdrama zu Regiebuch kaum schon jemals zutreffen. Denn ebenso, wie beim musikalischen Werk jede Benutzung ausgeschlossen ist, wenn auch nur eine Melodie erkennbar dem Werke entnommen wurde (§ 13, 2 LUG.), so dürfte dem Buchdrama auch nicht eine Satzfolge erkennbar entnommen sein. Auch der Gedankeninhalt müßte schon stark von

dem Buche des Autors abweichen, nur die Idee dürfte zum Leitfaden der dramatischen Wiedergabe genommen sein, da sonst eine Bearbeitung im Sinne des § 12, 3 LUG. vorläge. Nur dann wäre das Regiebuch eine eigentümliche Schöpfung, die sich als durch freie Benutzung des Buches entstandenes Werk herausstellt. Der ganze Begriff der freien Benutzung erscheint überhaupt nur anwendbar auf die Schöpfung eines Urheberregisseurs, wenn man ihn im Sinne der „Anregung" auffaßt[30]).

Auch Allfeld sagt[31]):

„Der Benutzende muß sich vom Banne der Individualität des ersten Autors im wesentlichen freigemacht, sich auf eigene Füße gestellt, etwas Selbständiges und wesentlich Anderes als der erste geschaffen haben."

Tairoff nimmt schon heute an, daß[32]) „das Verhältnis des Theaters zur Literatur darin besteht, daß es sie auf seiner gegenwärtigen Entwicklungsstufe als Material benutzt."

Doch sind wir allgemein am Theater heute noch nicht so weit, wie Tairoff es als Leitsatz für sein „Entfesseltes Theater" aufstellt.

Jedenfalls könnte dann ein Konflikt Autor-Regisseur garnicht entstehen.

5. Der Regisseur als Inszenator eines freien Stückes.

So liegen also augenblicklich die Verhältnisse am unfreien Stück vorläufig für den freischaffenden Regisseur noch recht ungünstig. Er ist in allem an die Genehmigung des Autors, des Verlages gebunden; er muß unter Umständen sein geistiges Eigentum fremden Händen ausliefern, ohne seine Rechte als Urheber irgendwie geltend machen zu können.

Zum Schluß dieses Paragraphen sei noch kurz auf die Regisseururheberrechtsverhältnisse bei der frei-

[30]) Goldbaum, Urh. R. u. Urh. V. R. S. 160.
[31]) S. 132.
[32]) S. 66/67.

schöpferisch umgewandelten Aufführung eines freien Stückes eingegangen.

Das Urheberrecht des ursprünglichen Buchautors ist erloschen, also fällt die Möglichkeit einer Miturheberschaft fort. Nur Herausgabe[33]) und Bearbeitung des gemeinfreien Buchdramas sind denkbar. Ist also in der betreffenden bühnenmäßigen Umgestaltung des Stückes eine Geistesschöpfung des Regisseurs enthalten, so kann er nunmehr ein Urheberrecht als Herausgeber oder Bearbeiter beanspruchen — vorausgesetzt, daß seine Theaterleitung nichts dagegen einzuwenden hat. Und damit sind wir bei der zweiten Abgrenzung des Regisseururheberrechts angekommen.

Das Verhältnis Regisseur und Theaterbetrieb muß jetzt erörtert werden.

---

[33]) Ein Sammelwerk kann z. B. entstehen, wenn Teile mehrerer Dramen zu einem neuen vereinigt werden.

§ 7.

Grundsätzliche Lösung der sich aus dem Verhältnis Regisseur und Theaterleitung ergebenden Schwierigkeiten.

Der Regisseur wird vom Theater engagiert durch Dienst- oder Werkvertrag. Ein Dienstvertrag ist das Vorherrschende; es kann aber auch ein Werkvertrag vorliegen, z. B. wenn irgend ein bekannter Regiekünstler von Weltruf von einem Theater verpflichtet wird, ein bestimmtes Stück zu inszenieren[1]).

Solche Gastspielverträge sind jedoch verhältnismäßig selten. Für unsr Problem sind sie unwichtig, da ein Gastspielregisseur stets künstlerisch genügend gewürdigt und namentlich materiell so gut gestellt wird, daß er niemals das Gefühl einer Verkennung seiner künstlerischen Leistung haben wird. Deshalb wird ein solcher Gastspielregisseur niemals auf den Gedanken kommen, sich rechtlich benachteiligt zu fühlen und seinen speziellen Fall in die Öffentlichkeit zu bringen.

Sollten dennoch urheberrechtliche Streitigkeiten dadurch entstehen, daß eine andere Bühne eine derartige Aufführung nachahmt, so ist es für diese unten[2]) zu behandelnde Frage gleichgültig, ob der Schöpfer dieser Aufführung auf Grund eines Dienst- oder Werkvertrages angestellt war. Hier können wir also auf die Berücksichtigung des evtl. Werkvertrages verzichten und brauchen dem Verhältnis Regisseur und Theaterleitung nur den Regelfall eines Dienstvertrages für die urheberrechtliche Untersuchung zu Grunde zu legen.

Durch diesen Dienstvertrag steht der Regisseur im Angestelltenverhältnis zu seiner Theaterleitung. An-

[1]) Szene I, 6. Lert: „Reinhardt schloß mit Jarno einen Gastspielvertrag für sein Original (Schöne Helena)."

[2]) s. § 9.

dererseits muß er als künstlerischer Bühnenvorstand sich in den Betrieb einzugliedern wissen. Er muß seine Dienstleistung in engster Zusammenarbeit mit den übrigen Bühnenvorständen, wie Bühnenbildner, Maschineriedirektor, Beleuchtungsinspektor usw. vollenden. Seine Stellung und mit ihr seine Rechte und Pflichten sind also zweifach abgrenzbar; einerseits der Direktion gegenüber, andererseits den Mit- und Unterangestellten gegenüber[3]).

Zunächst müssen wir untersuchen, ob irgendwelche Rechtsnormen vorhanden sind, die das Regisseururheberrecht in Bezug auf das Verhältnis Regisseur und Theaterleitung betreffen und die Befugnisse zur Ausübung dieses Ueheberrechts auf Grund des Anstellungsvertrages dem Regisseur oder der Theaterleitung oder jedem von den beiden Vertragsparteien vielleicht zu einem Teil zusprechen.

Im LUG. ist nur vom Urheber selbst und von seinen Befugnissen, sowie von der Übertragung einzelner Ausübungsbefugnisse des Urheberrechts die Rede, während man nach einer Regelung des Falles eines Angestelltenurheberrechts vergeblich sucht.

Die nächstliegende Überlegung ist also die, ob sich eine solche Regelung aus dem Anstellungsvertrag ergebe. Wie sieht der Anstellungsvertrag des Regisseurs aus?

Zwischen dem Deutschen Bühnenverein und der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger ist ein Tarifvertrag am 19. April 1924 abgeschlossen worden, der durch Verfügung vom 13. August 1924 für allgemeinverbindlich erklärt worden ist. Dieser Tarifvertrag umfaßt nach § 1, 2 des Normalvertrages auch die Spielleiter und Dramaturgen mit.

Dieser Tarifvertrag ist eingeteilt in[4]):

A. Tarifvertrag mit Dienstvertragsformular.

B. Normalvertrag.

[3]) hierüber s. Nachtrag, S. 115.

[4]) vergl. Rosenmeyer und Assmann, S. 14 und 44.

C. Hausordnung (Betriebsordnung).

D. Sonderabkommen über die Regelung der Anfängerfrage.

E. Abkommen für:
   1. die technischen Bühnenvorstände,
   2. das Büropersonal,
   3. die Friseure.

F. Abkommen über die Wanderbühnen.

Aus diesem Tarifwerk ist für unsere Frage nur der Tarifvertrag mit dem Dienstvertragsformular und der Normalvertrag von Wichtigkeit.

Der Tarifvertrag enthält die rein formellen Bestimmungen über Geltungsbereich, Geltungsdauer, Übergangsbestimmungen, Zusammensetzung und Befugnisse der Tarifausschüsse, der Schiedsgerichte usw.

Der Normalvertrag gibt dann die Einzelbestimmungen an, die das Vertragsverhältnis der künstlerischen Angestellten direkt berühren: Pflichten und Rechte des Theatermitgliedes, der Theaterleitung werden genau begrenzt.

Das Dienstvertragsformular schließlich stellt das bloße Vertragsmuster dar, das dem einzelnen Dienstverhältnis zur Grundlage dienen soll und das bei Abschluß des Einzelvertrages nur dementsprechend ausgefüllt zu werden braucht.

Sucht man aber in diesem ganzen Tarifwerk nach irgend einer Bestimmung, die sich auf das Regisseururheberrecht bezieht, so ist das vergebliche Mühe. Alles ist auf das darstellende Mitglied abgestellt. Garderobenfragen, Spielhonorare werden geregelt. Außer in dem § 1, 2 des Normalvertrages ist in dem ganzen Tarifwerk das Wort „Spielleiter“ garnicht erwähnt. Dem darstellenden Mitglied wird der Regisseur völlig gleichgestellt, den Anstellungsbedingungen des darstellenden Mitgliedes wird der Spielleiter mitunterworfen und seine von der Tätigkeit eines darstellenden Mitgliedes völlig abweichenden Arbeitsleistungen werden

bei seinen Anstellungsbedingungen nicht berücksichtigt. Das ist auch der Grund, weshalb alle Spielleiter über den sie verpflichtenden Vertrag klagen.

Nach den Bestimmungen dieses Tarifvertrages läßt sich also über die urheberrechtlichen Verhältnisse zwischen Regisseur und Theaterleitung keine Entscheidung treffen.

Da der Regisseur durch einen Dienstvertrag angestellt ist, so könnte man ergänzend auch die Bestimmungen des BGB. über den Dienstvertrag heranziehen. Doch auch aus den §§ 611—630 BGB. ist keine Klärung der von uns zu behandelnden Spezialfrage nach der Regelung des Regisseururheberrechts im Verhältnis von Theaterleitung zum Urheberregisseur zu gewinnen. Also fehlen tatsächlich die Rechtsnormen, die diese Frage regeln.

Im Rahmen dieses Tarifvertrages dürfen Sondervereinbarungen abgeschlossen werden, wie es A., II. des Tarifvertrages ausdrücklich zuläßt: „Solche Sondervereinbarungen dürfen nicht mit zwingenden Bestimmungen des Normalvertrages in Widerspruch stehen, sofern nicht der Tarifausschuß gemäß A., Art. 3, Abs. 2, Ziff. 3 im einzelnen Fall Abweichungen zuläßt."

Da im Tarifvertrag die urheberrechtlichen Verhältnisse zwischen Regisseur und Theaterleitung nicht erwähnt werden, so wären also Sondervereinbarungen über diese Fragen denkbar und zulässig.

Einzelne Bühnen haben für ihre Verträge solche Zusatzbestimmungen aufgestellt, doch auch diese enthalten keine Regelung der urheberrechtlichen Beziehungen zwischen Regisseur und Bühnenleitung[5]).

Diese Lücke führt in der Praxis zu einer Fülle von Zweifelsfragen, die alle teils direkt, teils indirekt das Regisseururheberrecht betreffen.

---

[5]) Rosenmeyer und Assmann führen die „besonderen Bedingungen der Städt. Bühnen A. G. zu Frankfurt a. M." als Beispiel an (Bühnenvertragsrecht, S. 31). Auch diese enthalten nur Sonderregelungen der Gehaltszahlung, der Spielgeldberechnung, eines Erholungsurlaubs usw., aber nichts, was ein Regisseururheberrecht beträfe.

Die Hauptfrage ist naturgemäß: Läßt es das Angestelltenverhältnis des Regisseurs grundsätzlich zu, daß der Regisseur geistig schöpferische Arbeit leistet und daß er durch diese geistig schöpferische Arbeit ein Urheberrecht für sich zum Entstehen bringen und die Befugnisse aus diesem Urheberrecht für sich geltend machen kann?

Bejaht man diese Frage — und das müssen wir tun, wie wir aus den nachfolgenden Erörterungen ersehen werden —, so tauchen sofort weitere Zweifel auf, die die Ausübung der Rechtsbefugnisse aus diesem Urheberrecht des Regisseurs betreffen. Teils liegen diese nebensächlicheren Fragen auf dem Gebiet des Persönlichkeitsrechts, teils betreffen sie die Einrichtung und das Eigentum des Regiebuches. Auf diese Nebenfragen werden wir erst später[6]) zurückkommen, nachdem wir das grundsätzliche Problem geklärt haben werden.

Da diese Fragen weder mit Hilfe der Rechtsnormen (Gesetz und Tarifvertrag) noch mit Hilfe der Sondervereinbarungen sofort zu beantworten sind, so müssen wir wieder von der Praxis ausgehen.

Daß Theaterleiter und Regisseure sich vielfach mit diesen Fragen beschäftigt haben, ergab sich aus den Antworten auf mein Rundschreiben. Deshalb will ich zunächst wieder einen Überblick über diese Meinungsäußerungen der Theaterpraktiker geben.

Wieder können wir drei Gruppen unterscheiden.

Die erste Gruppe spricht dem Regisseur jegliches Recht zur Geltendmachung eines Urheberrechts ab. So meint Patry-Berlin[7]), die „Regiearbeit gehöre dem Theater", Sioli-Mannheim[8]), die „Regieeinrichtung eines Werkes bedeute für das engagierende Theater Eigentum", Hartmann-Kiel[9]), „der Regisseur habe sich ja mit seinem ganzen künstlerischen und geistigen Können dem Institut verschrieben und könne aus Einfällen und

[6]) s. § 8.
[7]) s. Anh. S. 137.
[8]) s. Anh. S. 140.
[9]) s. Anh. S. 125.

Ideen keine besonderen rechtlichen Vorteile herleiten“ und Jelenko-Hamburg[10]), die „Leistung des Regisseurs gelte und gehöre dem Institut“.

Eine mittlere Gruppe gibt zu, daß der Regisseur für sich ein Urheberrecht ursprünglich beanspruchen könne, daß er aber dann stillschweigend die Ausübungsbefugnis dieses Urheberrechts auf Grund des Anstellungsverhältnisses dem „Theater ohne weitere Entschädigung“[11]) überlassen müsse. Während Droescher und Sachse[12]) diese Übertragung der Ausübungsbefugnisse auf die Theaterleitung auch auf die Zeit nach Ablauf des Dienstverhältnisses ausdehnen wollen, gibt Legal-Darmstadt[13]) schon zu, daß sich „ein Gerichtsspruch wohl um so entschiedener auf die Seite des Regisseurs stellen würde, je stärker seine individuelle künstlerische Leistung war“.

Auch die dritte Gruppe, die dem Regisseur allgemein die größtmögliche Freiheit sowohl dem Autor gegenüber wie auch im Verhältnis zur Theaterleitung einräumt, nimmt einen stillschweigenden derivativen Erwerb der Aufführungsbefugnis zugunsten der Theaterleitung aus der Art des Anstellungsverhältnisses an, aber sie beläßt sonst dem Urheberregisseur alle Rechte, die sich außer dem Aufführungsrecht aus dem Urheberrecht ergeben, und behandelt den Urheberregisseur auch der Theaterleitung gegenüber wie jeden außerhalb eines Anstellungsverhältnisses stehenden Autor[14]). D'Arnals unterscheidet dabei ausdrücklich zwischen dem jetzt[15]) „üblichen Brauch oder besser gesagt Mißbrauch“ und seiner eigenen Meinung, die er in folgende Worte faßt: „Die Arbeit des Regisseurs ist absolut als sein geistiges Eigentum zu betrachten“.

Eine einheitliche Regelung besteht jedenfalls in der

[10]) s. Anh. S. 132.
[11]) s. Anh., Droescher-Berlin, S. 121.
[12]) s. Anh. S. 139.
[13]) s. Anh. S. 133.
[14]) s. Anh., Pauly, S. 136.
[15]) s. Anh. S. 119.

Bühnenpraxis für das Verhältnis Theaterleitung und Urheberregisseur nicht. Das können wir mit Bestimmtheit aus diesen Meinungsäußerungen schließen. Es bleibt dem Juristen also nur eine grundsätzliche Erörterung der in Betracht kommenden Möglichkeiten an Hand der verschiedenen Zweifelsfragen übrig, wobei auf der Praxis und auf den Meinungsäußerungen der Praktiker aufgebaut werden muß.

Im ersten Teil der vorliegenden Arbeit haben wir gesehen, daß der Regisseur ein Urheberrecht durch eine individuell schöpferische Inszenierung in seiner Person zum Entstehen bringt. Doch gingen wir dort davon aus, daß Regisseur und Theaterleiter eine und dieselbe Person seien, um die Verhältnisse dem Autor des Buchdramas gegenüber zu vereinfachen.

Beim Auseinanderfallen von Regisseur und Theaterleiter sind für die Inszenierung folgende drei Möglichkeiten gegeben:

1. Der Theaterleiter führt die Regiearbeit allein aus. Dann wird der Spielleiter zum bloßen Gehilfen des Theaterdirektors[16]) und kann dann naturgemäß auch kein Urheberrecht für sich geltend machen, da er keine schöpferische Arbeit leistete.

2. Theaterleiter und Regisseur führen die Regiearbeit gemeinsam aus. Dann sind beide Miturheber an der Aufführungsform und am Regiebuch; es findet auf sie § 6 LUG. Anwendung.

3. Der Regisseur führt die Regiearbeit allein aus (das wird praktisch der häufigste Fall sein), d. h. der Theaterleiter wird sich nach der Übergabe der Inszenierungsaufgabe an seinen Spielleiter nicht mehr hineinmischen. Künstlerisch ist das auch das Richtige und Wünschenswerte, weil die Aufführung sonst nicht recht einheitlich, nicht recht persönlich gestaltet wird, wenn mehrere — vielleicht sogar aus verschiedenen Stilanschauungen heraus — an der Aufführungsgestaltung bestimmend mitwirken.

[16]) So meist bei der Revue; s. S. 57 ff.

Viele Theaterleiter wollen nun in den Fällen 2. und 3. dem Theater ein originäres Urheberrecht an der schöpferischen Arbeit ihrer Regisseure als Folge des Anstellungsvertrages stillschweigend zusprechen. So schlug seinerzeit Lert[17]) vor, daß das Theater einfach als Folge des Dienstvertrages „Eigentümerin des Urheberrechts" wird. Dabei vergleicht er den Regisseur mit einem Redakteur. Dieser Vergleich ist jedoch für die Praxis schon deshalb keineswegs zutreffend, weil der Artikel des Redakteurs sozusagen eine „Eintagsfliege" ist, während das Regiebuch eines genialen Spielleiters für eine ganze Kulturepoche für alle Aufführungen des betreffenden Buchdramas maßgebend sein kann.

Doch ganz abgesehen von dieser Billigkeitserwägung ist die Meinung Lerts juristisch nicht einmal für den Redakteur haltbar, denn auch der betreffende Zeitungsverlag wird niemals „Eigentümer des Urheberrechts". Lert denkt dabei wohl an die Urheberrechtsvermutung des § 3 LUG. Doch auch dort wird nur eine Urheberrechtsvermutung des Herausgebers eben als Herausgeber des Ganzen angenommen, während unabhängig von diesem Urheberrecht des Herausgebers die Einzelurheberrechte der Verfasser der Einzelbeiträge in der Person dieser Einzelverfasser bestehen bleiben[18]), auch wenn die Einzelverfasser der Außenwelt unerkennbar sind, weil ihre Namen in der Zeitung nicht genannt werden.

Schließlich untersteht der Redakteur regelmäßig den Bestimmungen des Verlagsgesetzes. Auch aus diesem Grunde ist also ein Vergleich mit dem Regisseur nicht angebracht.

Ein ursprüngliches Urheberrecht an der Regiearbeit ihres Regisseurs erwirbt also die Theaterleitung keinesfalls. Damit wären auch die Meinungen von Hartmann und Sioli widerlegt.

---

[17]) Szene I, 11/12.
[18]) s. Riezler, § 11.

Grundsätzlich läßt der Gesetzgeber immer nur den wirklichen Verfasser als Urheber gelten, wie aus der ganzen Fassung des LUG. und der übrigen Urheberrechtsgesetze hervorgeht[19]).

Also in unserem Fall ist gleichfalls immer der Regisseur als wirklicher Verfasser der Aufführungsform und des Regiebuches der Urheber und nicht die Theaterleitung. Daß dieser Grundsatz auch durch ein Angestelltenverhältnis nicht durchbrochen werden soll, sagt der KommBer.[20]) ausdrücklich:

„Die Bestellung eines Werkes (eines Werkes, dem der Urheberrechtsschutz nach LUG. gebührt; Bestellung durch einen Vorgesetzten bei seinem Angestellten) begründet ein ursprüngliches Urheberrecht auch dann nicht, wenn sie in der Form eines Auftrags an einen Untergebenen ergangen ist."

Als Beispiel für diesen Grundsatz führt Allfeld direkt den Theaterdirektor und seinen Dramaturgen an und sagt über dieses Verhältnis[21]), daß der Theaterdirektor kein ursprüngliches Urheberrecht an einer Arbeit seines Dramaturgen hat, wenn auch diese Arbeit für die speziellen Zwecke seines Theaters und im Auftrag des Theaterdirektors verfaßt ist. Wenn Allfeld das schon für die dramaturgische Arbeit, die doch nur ein vorbereitender Teil der gesamten Regiearbeit ist, ausspricht, wieviel mehr gilt dann dieser Grundsatz für die Arbeit des schöpferischen Regisseurs, der außer der dramaturgischen Leistung noch die Schaffung der ganzen Bühnenform bis zur letzten Vollendung der Aufführung für sich buchen kann.

Erkennen wir also mit dem Gesetz an, daß keine Stellvertretung in der Autorschaft möglich ist, so müssen wir einen Übertragungsakt der Aufführungsbefugnis auf die Theaterleitung als notwendig erachten. Der Substanz nach bleibt das Urheberrecht untrennbar an

[19]) s. Osterrieth, Enzyklopädie, S. 383; Allfeld, Uhr. Komm. § 2, 2 u. a.

[20]) S. 5/6; auch Riezler, § 9, S. 44.

[21]) Urh. R., S. 30, § 4, 3a.

dem Regisseur haften als der Person, in der es entstanden ist, und ist immer nur der Ausübung nach übertragbar[22]).

Und damit wäre die oben[23]) gestellte Hauptfrage dahin beantwortet, daß das Angestelltenverhältnis des Regisseurs nicht allgemein die Möglichkeit ausschließt, daß der Regisseur geistig schöpferische Arbeit leistet und für diese Urhebertätigkeit auch ein Urheberrecht für seine Person zum Entstehen bringen kann.

Die Theaterleitung hat den Regisseur regelmäßig dazu angestellt, daß er Inszenierungen ausführt. Also muß der Theaterleitung auch die Verwertung der Arbeit ihres Angestellten ermöglicht werden. Aus diesem Grunde muß aus dem Dienstvertrag eine stillschweigende Übertragung eines Teiles der Urheberrechtsbefugnisse angenommen werden. Und zwar ist immer anzunehmen, daß die Befugnis zur Aufführung der schöpferischen Arbeit des Regisseurs stillschweigend der Theaterleitung auf Grund des Dienstverhältnisses übertragen ist. Diese stillschweigende Übertragung der Urheberrechtsbefugnisse geht aber n u r soweit, als sie n o t w e n d i g ist, um die Theaterleitung nicht an der geschäftlichen Verwertung der künstlerischen Arbeiten ihres Spielleiters zu behindern.

Soll die Übertragung des Urheberrechts weitere Befugnisse für die Theaterleitung miteinbegreifen, so ist die Möglichkeit einer Sondervereinbarung gegeben. Solche Sondervereinbarungen wären z. B. denkbar über eine Druckausgabe des Regiebuches, über Verleihung des Regiebuches[24]) an andere Bühnen usw.

Wenn nun Sachse-Hamburg[25]) vorschlägt, das Verhältnis Regisseur und Theaterleitung in Bezug auf das Urheberrecht in ähnlicher Weise zu regeln, wie das der leitenden Ingenieure in großen Werken, soweit es sich

[22]) Gierke, Deutsches Privatrecht, Bd. I, § 85, III, 7d, S. 767.
[23]) s. S. 73.
[24]) Näheres über das Verleihen des Regiebuches s. § 9, S. 99.
[25]) s. Anh. S. 139.

um Erfindungen handelt, die während der Tätigkeit der betreffenden Herren an dem Institut gemacht werden, so müssen wir untersuchen, ob man diese „Angestelltenerfindung" überhaupt ihrer Wesensart nach mit dem Regisseururheberrecht auf eine gemeinschaftliche Grundlage bringen kann.

Bei der Angestelltenerfindung unterscheidet man drei Gruppen von Erfindungen[26]):

1. die Betriebserfindung,
2. die dienstliche Einzelerfindung,
3. die freie Einzelerfindung.

Und zwar versteht man unter der Betriebserfindung nach der vermittelnden Definition von Wirth: „eine Erfindung, die in einem Betriebe von den Angestellten desselben mit den Mitteln des Betriebes gemacht ist, und für deren Entstehen eine selbsändige erfinderische Tätigkeit bestimmter Personen nicht zu ermitteln ist."

Das trifft also für die Inszenierung, die ein Regisseururheberrecht auslösen kann, nicht zu; denn bei solcher Inszenierung hat die Tätigkeit des Regisseurs selbständig schöpferisch das Bühnenwerk zum Entstehen gebracht.

Einzelerfindung liegt da vor, wo keine Betriebserfindung angenommen werden kann. Ob die Einzelerfindung nun eine freie oder eine dienstliche ist, hängt je nach Lage des Falls davon ab, ob die Erfindung in die gewerbliche Sphäre des Unternehmens und in den vertragsmäßigen Tätigkeitsbereich des Angestellten fällt oder nicht. Fällt die Einzelerfindung nicht in die gewerbliche Sphäre des Unternehmens und nicht in den vertragsmäßigen Tätigkeitsbereich des Angestellten, so liegt freie Einzelerfindung vor, während sonst stets dienstliche Einzelerfindung anzunehmen ist.

Die schöpferische Leistung des Regisseurs wäre höchstens der Einzelerfindung vergleichbar, und zwar ließen sich in vieler Beziehung die Grundsätze anwen-

[26]) Näheres s. K. Engländer, die Angestelltenerfindung nach geltendem Recht.

den, nach denen die Regelung der dienstlichen Einzelerfindung erfolgt. Auch dort nimmt die herrschende Lehre[27]) derivativen Erwerb des Dienstherrn an der Erfindung seines Angestellten an. Ebenso würde also auch im Theaterbetrieb das Urheberrecht in der Person des Regisseurs zur Entstehung kommen, und erst durch stillschweigenden oder ausdrücklichen Nebenvertrag zum Dienstvertrag ginge das Recht auf Ausnutzung der schöpferischen Leistung auf das Theater über.

Mir persönlich erscheint der Vergleich des Regisseururheberrechts mit der Angestelltenerfindung nicht angebracht. Sind doch bei den Erfindungen allgemein ganz andere Voraussetzungen patentrechtlicher Art gegeben als bei dem Urheberrecht. So finden wir in der Regel in dem Anstellungsvertrag der großen Werke eine Erfindungsklausel; auch die Art der Entstehung und Begründung des Erfinderrechts ist durch den Eintragungszwang[28]) eine von der Entstehungsart des Urheberrechts völlig verschiedene.

Vielmehr halte ich einen Vergleich des Urheberregisseurs mit den Angestellten eines Betriebes, der kunstgewerbliche Erzeugnisse herstellt, für das Gegebene.

Wem das Urheberrecht in solchen Betrieben zusteht, gibt das RG. an[29]). Dort handelt es sich um folgenden Tatbestand:

Ein Innenarchitekt hatte als Angestellter einer Firma für diese die Inneneinrichtung mehrerer Restaurants hergestellt. Nach Aufgabe seiner Stellung bei der Firma ließ er in einem der Lokale in großer Schrift seinen Namen mit Adresse anbringen und beauftragte einen Photographen von den Innenräumen dieses Restaurants für ihn photographische Aufnahmen zu machen.

Die Firma nahm nun für sich das Urheberrecht an den von dem Architekten als ihrem damaligen Angestellten hergestellten Raumkunstwerken in Anspruch und verlangte von dem Architekten und dem Photographen Unterlassung der Vervielfältigung der Einrichtung der Lokale, insbesondere im Wege der Photographie oder der Nachbildung der Einrichtungen, ferner Vernichtung der hergestellten Photographien, Platten und Abzüge. Sie forderte außerdem von dem Archi-

[27]) Literatur s. K. Engländer S. 44.
[28]) Pat. G. § 19 ff.
[29]) RGZ. Bd. 110, S. 394.

tekten Beseitigung der bezeichneten Inschrift und Unterlassung gleichartiger Inschriften für die Zukunft in den von ihr eingerichteten Räumen.

Der Architekt und der Photograph behaupteten, daß das Urheberrecht an den Raumausstattungen dem Architekten zustehe.

Das Kammergericht Berlin hatte der Klage stattgegeben und als Gründe angegeben, daß die hier in Betracht kommenden Einrichtungen als kunstgewerbliche Erzeugnisse urheberrechtlich nach Maßgabe des KSchG. vom 9. I. 1907 geschützt seien. Dieser Schutz gebühre zwar auch dem Angestellten, aber ein Übergang des Urheberrechts vom Angestellten auf den Dienstherrn sei regelmäßig da anzunehmen, wo der Arbeitnehmer gerade zu dem Zweck angestellt worden sei, um dem Dienstherrn künstlerische, insbesondere kunstgewerbliche Arbeiten zu liefern.

Die Revision beim Reichsgericht führte zur Aufhebung und Rückverweisung. Das Reichsgericht stimmte den Ausführungen des Kammergerichts in ihrem Ausgangspunkt zu: Allgemein erwirbt der Urheber des Kunstwerks das Urheberrecht auch, wenn er das Werk als Angestellter hergestellt hat. Diese Regel erfährt eine tiefgreifende Einschränkung dann, wenn und soweit der Anstellungsvertrag auf die Herstellung von s o l c h e n Kunstwerken und namentlich kunstgewerblichen Erzeugnissen zielt, deren geschäftliche Verwertung ohne den Besitz des Urheberrechts nicht möglich ist, auf deren V e r v i e l f ä l t i g u n g also der Geschäftsbetrieb des Dienstherrn beruht (z. B. Holzschneider und Kupferstecher im Holzschnitt- oder Kupferstichbetrieb). In solchen Fällen ergibt der Vertragszweck ohne weiteres, daß das künftige Urheberrecht auf den Auftraggeber übergehen soll.

Ganz verschieden ist dagegen die Rechtslage, wenn es sich um einmalige Schöpfungen handelt, für die ihrer Art nach eine Vervielfältigung nicht in Betracht kommt. Hält man überhaupt daran fest, daß das Urheberrecht zunächst immer in der Person des Urhebers entsteht, auch wenn er das Kunstwerk im Angestelltenverhältnis hergestellt hat, so würde es an jedem erkennbaren Grunde fehlen, auch in solchen Fällen die gleiche Absicht der Vertragschließenden aus dem Anstellungsvertrag entnehmen zu wollen. Es wird hierbei vor allem darauf ankommen, ob der Angestellte nach „bekannten Mustern" gearbeitet hat, oder ob das Werk seine „höchstpersönliche, künstlerisch-individuelle Schöpfung" ist, für die eine Wiederholung als ausgeschlossen gelten muß.

Auch beim Regisseur zielt der Anstellungsvertrag auf die Herstellung solcher Arbeiten, deren geschäftliche Verwertung man dem Theaterleiter ermöglichen muß. Diese Verwertung ist aber der Theaterleitung — wie wir oben[30]) gesehen haben — möglich, wenn man eine nur teilweise Übertragung der Ausübungsbefugnisse des Urheberrechts auf die Theaterleitung stillschweigend aus dem Anstellungsvertrage annimmt. Die

[30]) s. S. 78.

Regiearbeit ist eine einmalige, „höchstpersönliche, künstlerisch-individuelle“ Schöpfung. Eine Vervielfältigung der Geistesschöpfung, die geschützt wird (Regiebuch), ist für die Verwertung der Arbeit des angestellten Regisseurs durch das Theater nicht notwendig.

Deshalb läßt sich analog dieser Entscheidung des Reichsgerichts schließen, daß das Regisseururheberrecht zunächst immer in der Person des Regisseurs entsteht und daß nur ein derivativer Erwerb einzelner Ausübungsbefugnisse dieses Urheberrechts durch die Theaterleitung stillschweigend aus dem Anstellungsvertrag anzunehmen ist.

§ 8.

Erörterung der sich aus dem Verhältnis Regisseur und Theaterleitung ergebenden Nebenfragen.

A. Einwirkungsrecht der Theaterleitung auf die Inszenierung?

Verleiht das Anstellungsverhältnis der Theaterleitung ein Recht, nach Übergabe des Inszenierungsauftrages an den Regisseur auf die Schaffung und Ausgestaltung der Inszenierung noch einzuwirken?

Diese Frage ist nach historischen Gesichtspunkten zu beantworten. Jemehr in der Entwicklungsgeschichte der Regie die Persönlichkeit des Regisseurs in den Vordergrund rückte, bis sie zu der heutigen Bedeutung im modernen Theaterleben kam, umsomehr wurde die Persönlichkeit des Theaterleiters zu einer blos repräsentativen; umso entschiedener drängte der künstlerisch schaffende Regisseur die früher auch in Inszenierungsfragen[1]) ausschlaggebende Meinung des Theaterleiters zu einem bloßen Vorschlagsrecht zurück. Zu Anfang des Jahrhunderts konnte man sicherlich der Theaterleitung noch das vollste Recht zu jeglichem Eingriff beim Entstehen der Aufführungsform zuerkennen, und der Regisseur mußte bei Meinungsverschiedenheiten den Anordnungen seiner Theaterleitung unbedingt Folge leisten. Heute dagegen will die Theaterpraxis gerade die Aufführungsform rein individuell durch die künstlerische Persönlichkeit des betreffenden Regisseurs gestalten und ganz im Sinne des Regisseurs als einheitliches Kunstwerk entstehen lassen.

Also kann man sagen:

Je selbständiger der Regisseur bei seiner Inszenierungsarbeit schöpferisch vorgeht, umso weniger wird

[1]) Die an und für sich schon keine allzu große Rolle spielten.

ein für das Urheberrecht des Regisseurs maßgebender Eingriff der Theaterleitung für angebracht erachtet werden dürfen. Jemehr der Regisseur bloßer Gehilfe des Autors und der Theaterleitung ist, umso mehr wird ein Eingriff der Theaterleitung gleich hoch oder höher zu bewerten sein als die Arbeit des Regisseurs selbst.

Schon vor zwölf Jahren etwa stellte Jessner[2]) einmal ganz klar die Forderung auf:

„Der Regisseur muß ausschlaggebend für das Repertoire werden — der Regisseur muß das Programm seines Theaters sein."

In dieser Forderung wird also das Eingriffsrecht der Theaterleitung in die Inszenierungsform abgelehnt und es wird sogar soweit gegangen, dem Regisseur das alleinige Recht zur Annahme oder Ablehnung der eingereichten Manuskripte zuzugestehen.

Soweit sind wir heute noch nicht. Aber man kann doch schon sagen, daß während des Entstehens einer Inszenierung dem Spielleiter das ausschlaggebende Wort bei Meinungsverschiedenheiten der Inszenierungsauffassung zugestanden werden muß. Natürlich kann die Theaterleitung im Rahmen ihrer Befugnisse als Arbeitgeber allgemeine Richtlinien aufstellen und Vorschläge sowie Wünsche äußern, aber diese werden im Verhältnis zu der schöpferischen Leistung des Regisseurs geringfügig sein.

Scharf zu trennen von einem evtl. Einwirkungsrecht der Theaterleitung in die Arbeit ihres Regisseurs während des Entstehens der Inszenierung ist die Frage, ob die Theaterleitung nicht das Recht hat, nach Fertigstellung der Inszenierung die Darstellung der Aufführungsform überhaupt zu verweigern. Dazu muß allerdings gesagt werden, daß der Theaterleiter als oberster verantwortlicher Leiter des ganzen Betriebes das Recht hat, eine ganze Aufführung in der vom Regisseur geschaffenen Form nicht zuzulassen, weil sie den Richt-

[2]) Szene III, 4.

linien des Theaters widersprechen oder z. B. unnütze Kosten verursachen würde.

Auch juristisch ist das leicht zu konstruieren. Wenn man der Theaterleitung stillschweigend aus dem Dienstvertrag die Aufführungsbefugnis zuerkennt, so ist damit keineswegs eine Aufführungspflicht verbunden. Vielmehr macht die Bühnenleitung von ihrer Aufführungsbefugnis nur dann keinen Gebrauch.

Läßt aber die Theaterleitung die Aufführung in der von ihrem Regisseur geschaffenen Form zu, so hat sie auch nach Fertigstellung der Inszenierung kein Recht, wesentliche Änderungen ohne Einwilligung des Regisseurs, als des Urhebers der Inszenierung, vorzunehmen. Es gelten in solchem Fall für das Verhältnis Theaterleitung und Regisseur die gleichen Grundsätze, wie sie von uns im ersten Teil der Arbeit[3]) bei der Behandlung der Frage der Änderungsbefugnis des Regisseurs bezw. der Theaterleitung dem Autor gegenüber aufgestellt worden sind. Die Theaterleitung kann also dem Regisseur Änderungen vorschlagen, hat aber dann dessen Entscheidung abzuwarten. Dieses Recht ist dem Regisseur als Urheber nach § 9 LUG. zuzusprechen.

Eine bisher unveröffentlichte Entscheidung des Oberschiedsgerichts des Deutschen Bühnenvereins und der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger vom 17. II. 1925 bestätigte mir diese Stellungnahme. Dort handelt es sich um folgenden Tatbestand:

Die Bühnenleitung hatte eigenmächtig aus Sparsamkeitsrücksichten nach einigen Aufführungen eines von ihrem Regisseur inszenierten Stückes die Orchestermusik entlassen, ohne dem Regisseur vorher Nachricht zu geben und ohne ihm eine dementsprechende Änderung vorher vorzuschlagen. Diese Orchestermusik sollte auf Anordnung der Bühnenleitung durch einen Klavier- und Harmoniumspieler ersetzt werden. Da der Regisseur erst kurz vor der Vorstellung von dieser Anordnung der Bühnenleitung Kenntnis erhielt, so ordnete er gegen den Willen der Bühnenleitung eine Kürzung der letzten Szene an. Die Bühnenleitung wollte den Regisseur daraufhin fristlos entlassen und das Schiedsgericht sprach die Entlassung aus.

Doch das Oberschiedsgericht hob diese Entscheidung auf aus folgenden Gründen:

[3]) s. S. 43 ff.

Die Bühnenleitung war dazu befugt und berechtigt, von dem Spielleiter die Durchführung der Aufführung auch ohne Orchestermusik zu verlangen. Es wäre aber nach Bühnenbrauch richtig gewesen, den Spielleiter alsbald hiervon in Kenntnis zu setzen und ihm Gelegenheit zu geben, seine Bedenken dagegen geltend zu machen und die Aufführung, für die er als Spielleiter die künstlerische Verantwortung trug, der angeordneten Veränderung anzupassen. Dies hat die Bühnenleitung versäumt, sodaß der Spielleiter erst unmittelbar vor der Aufführung bei seinem Eintreffen im Theater von dem Fehlen der Orchestermusik Kenntnis erlangte. Wenn der Spielleiter unter diesen Umständen zunächst den Fortfall der Szene angeordnet hat, deren Darstellung er auf die Wirkung der Orchestermusik abgestellt hatte, so kann darin kein Verstoß gegen seine Vertragspflicht erblickt werden.

B. Recht des Regisseurs auf Namensnennung?

Für den Urheberregisseur bedeutet das Recht auf Anbringung seines Namens, d. h. in dem Programm des Theaters sowie bei den öffentlichen Ankündigungen der von ihm geschaffenen Aufführung mit Namen genannt zu werden, sehr viel.

Dieses Recht wird von allen Theaterpraktikern als Selbstverständlichkeit angenommen[4]). Das beweist mir am deutlichsten die Zuschrift Kaysslers[5]), der sonst den Regisseur „am liebsten unspürbar walten" lassen möchte, dann aber doch sagt:

„Selbstverständlich muß der Regisseur davor geschützt sein, daß seine Inszenierung, wenn sie unkopiert ist, als seine Originalarbeit ausgegeben wird. Davor schützt ihn sein Name auf dem Zettel, genau so wie der Schauspieler vor Mißbrauch geschützt ist durch seinen Namen."

Wie wichtig die Namensnennung für den Aufstieg einer Regisseurlaufbahn ist, wird sich am leichtesten aus folgendem Beispiel ersehen lassen: Ein junger Spielleiter hat eine Inszenierung völlig selbständig geschaffen; am Abend der Aufführung aber ist auf dem Programm der Name des sog. Oberspielleiters oder des Direktors genannt. Dieser Fall kommt leider in der Praxis nicht selten vor. Dem jungen Spielleiter kann

[4]) s. Droescher, Anh. S. 121; Pauly, Anh. S. 136.
[5]) s. Anh. S. 132.

dann aus der Unterdrückung seines Namens leicht ein direkter Schaden entstehen. Nehmen wir an, daß der Vorstellung die Presse oder ein auswärtiger Intendant oder auch ein Agent beiwohnte, so ist dem betreffenden wirklichen Spielleiter die Möglichkeit genommen, sein Können zur Schau und zur Diskussion zu stellen. Neue Verträge werden ihm nur angeboten, wenn sein Name in der Presse genannt oder seine Begabung mit Namensnennung gezeigt wird.

Dieses Recht auf Namensnennung ist dem § 9 LUG. zu entnehmen[6]). Dort heißt es: Im Falle der Übertragung des Urheberrechts hat der Erwerber, soweit nicht ein anderes vereinbart ist, nicht das Recht, an der Bezeichnung des Urhebers Zusätze, Kürzungen oder sonstige Änderungen vorzunehmen. Also hat die Theaterleitung als Erwerber eines Teiles der Regisseururheberrechtsbefugnisse doch erst nicht das Recht, den Namen des Urhebers ganz zu verschweigen.

Verstößt die Theaterleitung durch Unterdrückung des Namens des Urheberregisseurs gegen § 9 LUG., so tritt nach § 38, 2 LUG. eine Geldstrafe bis zu dreihundert Mark ein.

Ich halte es jedenfalls für zweckmäßiger, dieses Recht auf Namensnennung aus § 9 LUG. direkt zu entnehmen, als mit Riezler[7]) erst § 823 BGB. heranzuziehen. Denn der Anspruch, der dem Urheberregisseur aus § 823 BGB. zustände, wird in der Praxis zu keinerlei befriedigendem Erfolg führen. In erster Linie ergibt sich nämlich aus § 823 BGB. in Verbindung mit § 249 BGB. ein Anspruch auf Wiederherstellung bezw. Wiedereinräumung des verletzten Rechtszustandes. Wenn nun das Recht auf Namensnennung durch Nichtnennung auf dem Theaterprogramm der Erstaufführung (meist wird es sich um die Erstaufführung handeln, weil diese von der wichtigen Presse und den Theateragenten usw. besucht wird) verletzt ist, so wird durch Nennung des

[6]) s. auch Allfeld, Urh. R., § 9, 2, Anm. C.
[7]) Urh. R., § 9, S. 44.

Urheberregisseurs bei den Wiederholungen der Aufführung sein Schaden nicht ersetzt. Erst in zweiter Linie hat dann der Regisseur das Recht, einen Schadensersatzanspruch in Geld zu fordern. Doch den Nachweis für diesen Schaden wird er praktisch nicht erbringen können, weil er das entgangene höherbezahlte Engagement regelmäßig nicht wird nachweisen können, und so wird der ihm durch die Namensunterdrückung entgangene Gewinn (lucrum cessans) geldbetraglich nicht feststellbar sein.

Deshalb ist diese ganze „Konstruktion" von Riezler zu reine „Konstruktion", die praktisch niemals zu einem befriedigenden Ergebnis führen kann.

Das Recht auf Namensnennung bestätigt auch das RG.[8]) in dem oben[9]) schon behandelten Fall des kunstgewerblichen Urheberrechts eines Angestellten einer Firma. Diese Stellungnahme des Reichsgerichts können wir analog auf unseren Fall des Regisseururheberrechts anwenden. Das RG. sagt:

> Auch, wenn der Künstler im Angestelltenverhältnis tätig war, wird man ihm das Recht auf Anbringung seines Namens grundsätzlich zugestehen müssen. Diese Befugnis ist ein Ausfluß seines Persönlichkeitsrechts, das zwar insoweit im Kunstschutzgesetz nicht besonders geregelt, aber in dieser Ausstrahlung des § 13 KSchG. als an sich bestehend stillschweigend anerkannt ist, wenn es dort heißt, der Name oder Namenszug dürfe auf dem Werke von einem anderen als dem Urheber selbst nur mit dessen Einwilligung angebracht werden.

Unten[10]) werden wir auf dieses Recht auf Namensnennung nochmals zurückkommen müssen bei der Erörterung der Verhältnisse zwischen Regisseur und Theaterleitung nach Ablauf des Dienstvertrages und damit nach Ablauf des Angestelltenverhältnisses.

C. Einrichtungspflicht des Regiebuches und Eigentum am Regiebuch?

Wie eng die noch in der Betrachtung des Verhältnisses Regisseur und Theaterleitung übriggebliebenen Zweifelsfragen, die das Regiebuch betreffen, mit der

[8]) RGZ. Bd. 110, S. 394.
[9]) s. S. 80.
[10]) s. § 9.

Frage nach der Übertragung des Regisseururheberrechts überhaupt zusammenhängen, beweist der Umstand, daß in einigen der mir auf mein Rundschreiben zugegangenen Antworten sich einzig und allein mit dem Regiebuch befaßten bei der Stellungnahme zu dem Verhältnis Regisseur und Theaterleitung[11]).

Die Frage, ob der Regisseur verpflichtet sei, das ihm vom Theater gelieferte Regiebuch einzurichten oder nicht, wurde erst kritisch, als die Persönlichkeit des Regisseurs die heutige Bedeutung innerhalb des Theaterbetriebes erlangte. Solange der Regisseur im Regiebuch nur die wenigen Eintragungen machte, die er als bloßer Gehilfe des Autors zur Ermöglichung der Aufführung des Buchdramas zu machen hatte, war es für die Theaterleitung belanglos, ob diese Eintragungen im Regiebuch tatsächlich vorgenommen wurden, oder ob gleichsam „aus dem Kopf" inszeniert wurde. Es war für den Regisseur wie für den Inspizienten eine reine Gedächtnisfrage, ob sie die genaue schriftliche Fixierung der Auf- und Abgänge, der Stellungen, der Beleuchtungswechsel usw. nötig hatten oder nicht. Das Regiebuch war damals noch ein reines Inspizientenbuch.

Heute ist das anders geworden. Der Regisseur scheut sich, seine schöpferische Arbeit der Theaterleitung preiszugeben und läßt deshalb oftmals in das vom Theater gelieferte Regiebuch nur vom Inspizienten die unbedingt zur Wiederholung der Aufführung notwendigen Eintragungen machen, während er selbst die volle Umgestaltung der Buchform in die Bühnenform auswendig oder in einem ihm selbst gehörenden Exemplar des Buchdramas vornimmt[12]).

In der Praxis wird jedenfalls in dieser Hinsicht ganz uneinheitlich gearbeitet. C. Heine[13]) zählt folgende vier Möglichkeiten auf:

---

[11]) s. Holy, Anh. S. 130; Diener, Anh. S. 124; Hoffmann-Harnisch, Anh. S. 127.

[12]) s. Hoffmann-Harnisch, Anh. S. 129.

[13]) Szene III, 6.

1. Der Regisseur arbeitet ein eigenes Buch aus oder arbeitet nach einem ausgearbeiteten Buch eines Kollegen, oder inszeniert auswendig,

2. das Theaterregiebuch wird vom Regisseur als Inspektionsbuch eingerichtet,

3. der Regisseur stellt für das Theater ein volles Regiebuch her,

4. ein Angestellter stellt auf den Proben bis zur Generalprobe dieses Regiebuch für die Theaterbibliothek her.

Manche Theater — C. Heine sagt selbst: „nur ganz wenige" — verpflichten den Regisseur im Anstellungsvertrag zur Herstellung und Ablieferung eines genauen Regiebuches. Ist diese Verpflichtung im Anstellungsvertrag enthalten, so ist sie für den Regisseur natürlich bindend. Bis auf diese wenigen Theater läßt sich aber in der Praxis tatsächlich weder eine Verpflichtung des Regisseurs zur persönlichen Einrichtung des Regiebuches als Bühnenbrauch feststellen, noch läßt sich mit Bestimmtheit sagen, daß der Bühnenbrauch dahin gehe, diese Verpflichtung für den Regisseur nicht bestehen zu lassen.

Das läßt sich allerdings sagen, daß es für den schöpferischen Regisseur nur von Nutzen ist, wenn er sein individuell gestaltetes Werk in einem eigenen oder in dem vom Theater gelieferten Buch schriftlich niederlegt. Denn — wie wir oben gesehen haben[14]) — der Regisseur kann nur an Hand dieser fixierten Geistesschöpfung ein Urheberrecht für sich zum Entstehen bringen.

Richtet aber der Regisseur das ihm vom Theater gelieferte Buch ein, so entsteht die weitere Frage, ob dieses eingerichtete Regiebuch noch Eigentum des Theaters ist, oder ob es Eigentum des Regisseurs geworden ist?

Das Theater liefert dem Regisseur ebenso wie den bei der Aufführung beteiligten Darstellern ein Exem-

[14]) s. S. 28 ff.

plar des Buchdramas oder einen Klavierauszug. Dieses Buch, dieser Auszug sind Eigentum des Theaters. Auch der Bühnenbrauch geht dahin, daß die Mitglieder des Theaters das ihnen zur Verfügung gestellte Material nach der letzten Wiedergabe des betreffenden Stückes abzugeben resp. zu ersetzen haben.

Aber der Regisseur richtet nun während der Vorbereitung der Aufführung das Regiebuch ein und gibt seiner schöpferischen Idee dadurch die zum Schutze notwendige Schriftform[15]) in einem Buche, das Eigentum des Theaters ist.

Juristisch wäre es nur möglich, das Einrichten des Regiebuches nach § 950 BGB. als Verarbeitung aufzufassen, um so einen Eigentumserwerb des Regisseurs an dem vom Theater gelieferten Buch konstruieren zu können. Dabei stellt das BGB. alles auf den Wertunterschied zwischen Stoff und Verarbeitung ab. Das dem Regisseur gelieferte Exemplar hat nur den Ladenpreis von einigen Mark. Man kann also bestimmt sagen, daß die schöpferisch wertvolle Einrichtung eines solchen Regiebuches, das zu einem Urheberrecht des Regisseurs führt, immer einen höheren Wert haben wird, als der Ladenpreis des Buchdramas — also des Stoffes — beträgt. In unserem Fall ist gerade die Einrichtung dasjenige, was die Verarbeitung darstellt.

Danach wäre also für ein derartiges Regiebuch der Fall der Verarbeitung nach § 950 BGB. anzunehmen, und das Eigentum an ihm wäre durch die Umschaffung, die der Urheberregisseur mit diesem Druckexemplar vorgenommen hat, stets auf den Regisseur übergegangen.

Und doch steht der Bühnenbrauch dem entgegen; sonst wäre die Errichtung eines Theaterarchivs unmöglich. Denn für gewöhnlich kommt dieses eingerichtete Regiebuch in das Theaterarchiv.

Die rein künstlerisch ästhetische Frage, ob ein Fortfall der Theaterarchive von Regiebüchern für die Entwicklung der Theaterkunst von Vorteil oder Nachteil

[15]) § 1 LUG.

wäre, kann nicht im Rahmen dieser Arbeit erörtert werden und muß einer rein theaterwissenschaftlichen Abhandlung vorbehalten bleiben.

Daß tatsächlich eine Verarbeitung vorliegt, daß also das Eigentum an dem gelieferten Exemplar durch das Einrichten auf den Regisseur übergeht, wird teils bewußt, teils gefühlsmäßig auch von den Theaterpraktikern angenommen. Nur läßt die Bühnenpraxis dann stillschweigend aus dem Anstellungsverhältnis das Eigentum an dem eingerichteten Regiebuch wieder auf das Theater übergehen.

So ist das „dann" in folgender Äußerung C. Heine's[16]) verständlich: „Der Regisseur ist in der Regel verpflichtet, seine Inszenierung so ausführlich wie möglich in das Regiebuch einzutragen, das d a n n in das Eigentum des Theaters übergeht."

Man muß in der Praxis natürlich scharf scheiden zwischen den Fällen, in denen der Regisseur nur das Buchdrama aufführt und dementsprechend nur gehilfenmäßige, szenische Bemerkungen im Regiebuch einzeichnet, und den Fällen, in denen durch Verarbeitung das gelieferte Exemplar in das Eigentum des Regisseurs übergeht. In den ersten Fällen verbleibt das Eigentum am Buch dauernd dem Theater. In den zweiten Fällen geht das Eigentum erst später stillschweigend wieder auf das Theater über.

Um diesen Bühnenbrauch zu durchbrechen, wurde im „Entwurf eines Abkommens über die vertraglichen Rechte und Pflichten sowie Entlohnungsbedingungen der künstlerisch dramatischen Bühnenvorstände" als Punkt 11 die Forderung aufgestellt[17]):

> Der Spielleiter hat Anspruch auf rechtzeitige Aushändigung eines Buches oder Klavierauszuges zur Einrichtung. An eingerichtete Bücher und Auszüge, die E i g e n t u m d e s S p i e l l e i t e r s sind, hat die Theaterleitung keinerlei (ideelle) Rechte.

[16]) Szene I, 11/12.
[17]) Szene 12, 4/5.

Doch dieser Entwurf blieb bis zum heutigen Tage „Entwurf“ und der Bühnenbrauch ist noch maßgebend für die Frage des Eigentums am eingerichteten Regiebuch.

Nicht immer allerdings erklärt sich der Regisseur mit diesem Bühnenbrauch einverstanden. So haben sich seinerzeit Direktor Reucker in Zürich und sein Opernregisseur Rogorsch an die VKB.[18]) gewandt, um nach deren Entscheidung die Frage am Züricher Stadttheater zu regeln, ob der Regisseur verpflichtet ist, sein ausgearbeitetes Regiebuch dem Theaterarchiv zu überlassen. Auch auf diese Anfrage konnte man nichts anderes antworten, als daß eben eine Regelung nicht erfolgt sei und daß der Bühnenbrauch das Eigentum an diesen eingerichteten Regiebüchern dem Theater letzten Endes zuspreche.

D. Nach Ablauf des Anstellungsverhältnisses?

Daß die Bühnenpraxis sich des Entstehens eines Regisseururheberrechts sowie der Folgen dieses Urheberrechts noch nicht bewußt geworden ist, zeigt sich am deutlichsten aus den Streitigkeiten, die sich nach Ablauf des Dienstvertrages zwischen der Theaterleitung und dem aus ihrem Betriebe ausgeschiedenen Regisseur ergeben.

Es fragt sich, ob dann der Regisseur garnicht mehr an die Pflichten gebunden ist, die das Anstellungsverhältnis mit sich bringt, und ob er seiner früheren Theaterleitung gegenüber so zu behandeln ist wie jeder Autor eines von dem Theater aufgeführten Buchdramas, oder ob der Anstellungsvertrag noch Wirkungen über die Zeitdauer des Dienstverhältnisses hinaus auslöst?

Wenn die Spielleiter einen harten Kampf um das Eigentum am eingerichteten Regiebuch kämpfen, so ist dieser Kampf eigentlich überflüssig. Denn, behandelt man den Regisseur als Urheber, so stehen ihm die Befugnisse aus seinem Urheberrecht auch dann zu, wenn

[18]) Szene III, 5.

sein handschriftliches Erstexemplar Eigentum irgendeines Theaterarchivs ist. Viele Verlagsanstalten haben in ihren Verträgen mit den Autoren und Komponisten die Bedingung aufgenommen, daß das handschriftliche Exemplar des bei ihnen verlegten Werkes mit Abschluß des Verlagsvertrages (oder auch nach dem Tode des Schöpfers)[19]) in das Eigentum des Verlages übergeht. Und doch kann der Verlag dann nicht mit dem Werk umgehen, wie es ihm beliebt, sondern er ist stets an das Urheberrecht, d. h. an die diesbezügliche Einwilligung des Schöpfers, gebunden. So ist es auch bei dem Verhältnis zwischen Theaterleitung und ausgeschiedenem Regisseur.

Es ist daher nicht richtig, wenn Diener[20]) meint, daß der Regisseur mit dem Eigentum am eingerichteten Regiebuch dem Theater seinen Geist zurücklasse.

Der abgehende Regisseur muß nur dem Theater die Möglichkeit lassen, die von ihm während seiner Dienstzeit geschaffenen Inszenierungen auf dem Spielplan behalten zu können. Der neueintretende Regisseur braucht auch immer einige Zeit, um in seinem Stil, in seiner Auffassung ein neues Repertoire für das Theater auszuarbeiten. In dieser Zwischenzeit der Proben und der Vorbereitung neuer Aufführungen darf das Theater nicht der Willkür des abgegangenen Regisseurs ausgesetzt sein. So ergibt sich aus der Praxis heraus von selbst die Notwendigkeit, daß der abgehende Regisseur dem Theater die Aufführungsbefugnis für seine Werke nicht mit Ablauf des Dienstvertrages entziehen darf. Pauly[21]) hat den für die Praxis einzig richtigen und auch juristisch durchaus einwandfreien Standpunkt in seiner Antwort auf mein Rundschreiben eingenommen.

Als Autor der Inszenierung kann der betreffende Regisseur selbstverständlich verlangen, daß sein Name in den Ankündigungen des Theaters nach wie vor als Inszenator genannt wird.

---

[19]) so z. B. C. F. Kahnt, Leipzig.
[20]) s. Anh. S. 124.
[21]) s. Anh. S. 136.

Juristisch ist das über die Vertragsdauer hinaus der Theaterleitung verbleibende Aufführungsrecht an der von einem früheren Regisseur geschaffenen Inszenierung eine Übertragung eines Teiles der Urheberrechtsbefugnisse nach § 8, 3 LUG. Auf diese Übertragung findet wiederum § 9 LUG. entsprechende Anwendung. Das Recht auf Namensnennung steht also auch dann noch dem abgegangenen Regisseur als dem Urheber aus § 9 LUG. zu.

Auch dem neuengagierten Regisseur kann diese Regelung nur lieb sein, wenn er bei Antritt seiner neuen Stellung die auf Grund einer völlig anderen Auffassung entstandenen Vorstellungen seines Vorgängers in die neue Spielzeit mit hinüber nehmen muß. Es wird ihm nur daran liegen, daß diese Inszenierung noch nicht unter seinem Namen läuft. Er würde sich durch die Unterdrückung des Namens seines Vorgängers und Nennung seines eigenen Namens in den Ankündigungen des Theaters eher geschädigt fühlen als umgekehrt.

Nimmt die Theaterleitung oder der neuengagierte Regisseur ohne die Zustimmung des Urinszenators wesentliche Änderungen an der Aufführungsform vor, beläßt aber trotzdem den Namen des ersten Regisseurs auf den Ankündigungen, so kann der Urinszenator gegen diese Änderungen aus § 9 LUG. vorgehen. Andererseits kann sein Nachfolger, wenn er urheberrechtlich maßgebende Änderungen seinerseits vornahm, ebenfalls aus § 9 LUG. von der Theaterleitung verlangen, daß sein Name als Urheber der Inszenierung genannt wird.

§ 9.

Wie kann gegen Nachahmungen an anderen Theatern vorgegangen werden?

In der Praxis erlebt man oft den Fall, daß zwei Inszenierungen desselben Stückes an zwei verschiedenen Theatern sich völlig gleichen. An jedem Theater wird der eigene Hausregisseur als Inszenator genannt. In solchem Fall entstehen die Fragen:

Wie kommen in der Praxis solche sich völlig gleichenden Aufführungen zustande? Ist eine der Aufführungen eine Nachahmung der anderen? Wer kann gegen eine solche Nachahmung rechtlich vorgehen?

Nicht immer muß von zwei gleichen Aufführungen die eine eine Nachahmung der anderen sein. Es gibt praktisch zwei Möglichkeiten dafür, daß sich die Aufführungen eines Stückes völlig gleichen, ohne daß eine der Aufführungen nachgeahmt wurde, ja ohne daß das eine Theater überhaupt von der Aufführung des anderen Theaters etwas wußte.

1. Viele Buchausgaben enthalten bereits so genaue szenische Bemerkungen, daß der Regisseur nur Gehilfenarbeit zu leisten vermag, und daß nach den Anregungen des Buchautors sich die Aufführungen des betreffenden Dramas völlig gleichen müssen. Dies wird z. B. meist bei realistischen Dramen zutreffend sein. Bei einer Aufführung von Halbes „Jugend“ oder Sudermann „Ehre“ etwa bleibt dem Regisseur kein freier Raum zur Anbringung von eigenen schöpferischen Ideen. In solchen Fällen ist also die Gleichheit der Aufführungen auf die oftmals zwingenden szenischen Angaben des Buchdramas zurückzuführen; und ebensowenig, wie ein Regisseur bei der Aufführung derartiger Bücher schöpferische Arbeit zu leisten vermag, ebensowenig kann eine Nachahmung einer anderen Aufführung vorliegen.

2. Als weitere Fälle der völligen Gleichheit der Einzelaufführungen ohne Nachahmung sind Inszenierungen denkbar, bei denen das Regiebuch der ersten Aufführung vom Verleger oder Buchautor der Bühne mit der Aufführungserlaubnis gleich mitgeliefert wurde. Diese Inszenierungsgleichheit ist also begründet durch § 7, 2 der allg. Best. des Normalaufführungsvertrages[1]). In solchem Fall hat jede Bühnenleitung mit Erwerb des Aufführungsrechtes von Verleger oder Buchautor auch das Recht mitübertragen erhalten, die Aufführung genau nach dem mitgelieferten Erstaufführungsregiebuch nachzuinszenieren, ohne eine Verletzung der Rechte des Erstinszenators befürchten zu müssen.

In manchem wird der Gedanke entstanden sein, daß Inszenierungen sich auch zufällig gleichen können. Doch das möchte ich ablehnen, da hier nur von einer völligen Gleichheit mehrerer Aufführungen die Rede sein soll und kann. Es ist zwar möglich, daß zwei Regisseure auf einen gleichen schöpferischen Grundgedanken kommen, aber bei der Ausarbeitung dieses Grundgedankens und bei der Verwirklichung dieser schöpferischen Idee wird doch die individuell künstlerische Persönlichkeit jedes einzelnen Regisseurs sich derart verschieden auswirken, daß für den Fachmann von einer Nachahmung nicht mehr gesprochen werden kann, daß der Theaterkundige doch sieht, daß es sich eigentlich um zwei verschiedene Originalinszenierungen handelt, die nur zufällig auf dem gleichen Grundgedanken aufgebaut sind.

Also ergibt sich aus diesen Einschränkungen, daß man nur bei denjenigen Aufführungen von einer unerlaubten Nachahmung im wahrsten Sinne — Plagiat — sprechen kann, bei denen unerlaubtes Abschreiben des Originalregiebuches oder unerlaubtes Absehen der Originalinszenierung zu einer nachgeahmten Aufführung geführt haben. Und gerade besonders persönlich gestaltete Aufführungen werden in der Praxis häufig

[1]) s. S. 48 ff.

und gern nachgeahmt. Darunter wird manche Aufführung sein, für die der Schöpfer der Urinszenierung ein Regisseururheberrecht für seine Person zum Entstehen bringt.

Daß solche völligen Nachahmungen in der Praxis vorkommen, bestätigte mir die Zuschrift Linds[2]): „Es dürfte nicht vorkommen, wie es mir passiert ist, daß eine Bearbeitung eines Stückes mit der gleichen Besetzung sogar in einem anderen Berliner Theater, ohne auch nur meinen Namen zu nennen, verwendet werden könnte."

Die Unterscheidung zwischen Originalinszenierung und Plagiat ist nicht immer so leicht, wie es sich Legal[3]) denkt, wenn er sagt:

„Auch eine sklavisch getreue Kopie irgendeiner Aufführung unterscheidet sich, wie ich schon des öfteren beobachten konnte, im wesentlichen doch sehr stark vom Original, da der ursprünglich belebende Geist fehlt."

Wer Plagiat und Original sieht, der kann wohl als Theaterfachmann den Unterschied feststellen und daraus seine Schlüsse ziehen, welche Aufführung Original und welche Plagiat ist. Doch dieser Vergleich auf Grund eigener Anschauung ist nicht immer möglich, da u. U. Plagiat und Original in weit voneinander entfernt liegenden Städten gespielt werden. So kann es kommen, daß eine nachgeahmte Inszenierung leicht für eine eigene schöpferische Leistung gehalten wird von Publikum, Presse und Theateragenten sowie auch von Theaterleitern selbst; und diese vier Gruppen sind maßgebende Faktoren für das Vorwärtskommen des Regisseurs und das Aufsteigen seiner Laufbahn.

I. Zunächst wollen wir die Fälle der Plagiataufführungen untersuchen, die durch Abschreiben des Regiebuches entstanden sind.

Es ergeben sich in der Praxis drei Möglichkeiten[4]),

[2]) s. Anh. S. 135.
[3]) s. Anh. S. 133.
[4]) vergl. C. Heine, Szene I, 11/12.

wie Kopierung des Originalregiebuches zu Plagiataufführungen führen kann:

1. Das Theater verleiht das Regiebuch an ein anderes Theater,
   a) mit Erlaubnis ihres Regisseurs,
   b) ohne Erlaubnis ihres Regisseurs.
2. Der Regisseur verleiht das Regiebuch an ein anderes Theater oder an einen anderen Regisseur,
   a) mit Erlaubnis seiner Theaterleitung,
   b) ohne Erlaubnis seiner Theaterleitung.
3. Ein Dritter verleiht das Regiebuch an ein anderes Theater oder an einen kopierenden Regisseur.

Gegen eine Kopie in den Fällen 1 a und 2 a kann nicht vorgegangen werden; die Nachahmung einer Aufführung mit Erlaubnis der Aufführungsberechtigten verstößt keinesfalls gegen die Rechte des Urhebers und kann nicht zum Plagiat, also zur unerlaubten Nachahmung führen.

Denn in der Erlaubnis des Urheberregisseurs resp. der Theaterleitung zum Verleihen und damit zur Ermöglichung einer Kopie der Originalinszenierung ist eine stillschweigende Übertragung der Aufführungsbefugnis des schöpferischen Regiewerkes enthalten. In dieser Erlaubnis könnte also eine Übertragung des Aufführungsrechts nach § 8, 3 LUG. gesehen werden.

In jedem Fall ist aber bei solcher erlaubten Kopie der Originalaufführung der Name des Urheberregisseurs auch auf den Ankündigungen des kopierenden Theaters als Urheber der Inszenierung anzugeben. Das ergibt sich wie bei dem Verhältnis von Theater zu Regisseur auch hier aus § 9 LUG. Diese Schlußfolgerung wird in der Praxis leider sehr selten gezogen. Ein Vorschlag C. Heines[5]) würde in solchen Fällen die Klärung bringen: Man könnte sich gut dahin einigen, daß man bei einer Originalinszenierungsarbeit ankündigt: „In Szene gesetzt von ....", und bei einer Kopie hinzufügt: „Regie von ....". Dadurch wäre manche Verwechslungs-

[5]) Szene I, 11/12.

möglichkeit zu vermeiden. Viele Theaterleiter machen auch diesen Unterschied, aber leider ist dies noch keineswegs allgemeiner Brauch geworden.

Verleiht aber das Theater ohne Einwilligung des Urheberregisseurs das Regiebuch an ein anderes Theater, also Fall 1 b, so muß man scharf scheiden zwischen dem Akt des Verleihens selbst und der durch das Verleihen ermöglichten unerlaubten Nachahmung der Originalaufführung. Denn § 11 LUG. erklärt ausdrücklich das Verleihen eines urheberrechtlich geschützten Werkes für zulässig auch ohne Erlaubnis des Berechtigten. Man könnte ja zwar unterscheiden wollen zwischen dem Verleihen zur bloßen Ermöglichung der Kenntnisnahme des Inhalts eines urheberrechtlich geschützten Werkes und dem Verleihen zum Zweck einer unerlaubten Kopierung. Dann könnte man im zweiten Falle vielleicht auf den Gedanken kommen, den Verleiher, „der zur Begehung eines Verbrechens oder Vergehens dem Täter durch Tat wissentlich Hilfe geleistet hat“ (§ 49 StrGB.) als Gehilfen des Plagiators anzusehen.

Ich persönlich möchte aber annehmen, daß das Verleihen schlechthin ohne Berücksichtigung des Zweckes erlaubt sein soll, daß also eine Beihilfe im Sinne des § 49 StrGB. für solche Fälle nicht angenommen werden darf. Die herrschende Lehre nimmt sogar an, daß das entgeltliche gewerbliche „Verleihen“ durch § 11 LUG. erlaubt sei, ja daß sogar das Verleihen von Nachdruckexemplaren nicht einmal als unerlaubte Verbreitung im Sinne der §§ 36, 37 LUG. anzusehen sei[6]). Es genügt ja tatsächlich auch in der Praxis, wenn der Aufführungsberechtigte aus den §§ 36, 37 LUG. gegen die unerlaubte Verbreitung durch unerlaubte Aufführung vorgehen kann. Aus diesem Grunde möchte ich annehmen, daß weder der Urheberregisseur noch die Theaterleitung, der aus dem Anstellungsvertrag die Aufführungsbefugnis übertragen ist, wegen des Verleihens ohne Erlaub-

[6]) Kuhlenbeck, S. 115.

nis des Berechtigten zur Verantwortung gezogen werden kann.

Also kann im Fall 1 b der Urheberregisseur nur gegen eine auf Grund einer unerlaubten Verleihung zustandegekommene Plagiataufführung selbst vorgehen, da diese Aufführung seines Werkes unzulässig ist, und das kopierende Theater durch die unbefugte Aufführung gegen § 37 LUG. verstößt. Denn es ist im Zweifel nicht anzunehmen, daß die stillschweigende Übertragung des Aufführungsrechts auf die Theaterleitung weiter gehen soll, als es für die Möglichkeit der geschäftlichen Verwertung notwendig ist. Deshalb ist nicht anzunehmen, daß die Theaterleitung ohne Einwilligung ihres Regisseurs befugt ist, das Aufführungsrecht einer anderen Theaterleitung zu übertragen.

Es steht dann dem Urheberregisseur ein Schadensersatzanspruch aus § 823 BGB. zu, da das Urheberrecht ein Recht im Sinne des § 823, 1 BGB. und das Urhebergesetz ein Schutzgesetz im Sinne des § 823, 2 BGB. ist[7]).

Außerdem kann der Urheberregisseur aus § 1004 BGB. auf Unterlassung der Plagiataufführung klagen. Auch über die Zulässigkeit der urheberrechtlichen Unterlassungsklage aus § 1004 BGB. besteht kein Streit mehr[8]).

Verleiht der Urheberregisseur das Regiebuch an ein anderes Theater oder an einen Kollegen ohne Erlaubnis seiner Theaterleitung, also Fall 2 b, und kommt dadurch eine Plagiataufführung zustande, so muß zuerst untersucht werden, ob die stillschweigende Übertragung des Aufführungsrechtes an der Inszenierung eine ausschließliche Aufführungsbefugnis für die Theaterleitung enthält oder nicht.

Ich möchte jedenfalls mit Begrenzung auf einem bestimmten Ort eine ausschließliche Aufführungsbefugnis der Theaterleitung zuerkennen. Die stillschweigende

[7]) s. Allfeld, S. 217; Daude, S. 83; RG. Bd. 49, 33; Kuhlenbeck, S. 171; anderer Ansicht nur Riezler, S. 113 ff.

[8]) Wie unter [7]), aber hier dafür auch Riezler, S. 113 ff.

Übertragung des Aufführungsrechts wird angenommen, um der Theaterleitung die geschäftliche Verwertung der Arbeit ihres Angestellten zu ermöglichen. Wenn nun z. B. ein Regisseur in München sein Regiebuch einem Theater in Dresden leiht, so kann seine Theaterleitung in München nichts dagegen einwenden, da ihre geschäftliche Verwertung an der Arbeit ihres Angestellten durch eine Kopie der Originalinszenierung in Dresden keineswegs beeinträchtigt wird. Anders wäre es mit einer Kopie der Aufführung an einem Theater gleichen Genres am gleichen Ort. Eine solche kopierte Aufführung würde sehr wohl geeignet sein, die volle Verwertung des erstberechtigten Theaters zu beeinträchtigen. In solchem Fall stände also auch der durch die unberechtigte, weil unerlaubte Kopie benachteiligten Theaterleitung ein Schadensersatzanspruch aus § 823 BGB., sowie eine urheberrechtliche Unterlassungsklage aus § 1004 BGB. gegen das kopierende Theater resp. gegen den kopierenden Regisseur zu.

Daß auch der Fall 3 in der Praxis vorkommt, beweist uns folgendes Inserat im „Neuen Weg“[9]):

„Vollkommen eingerichtete Opernregiebücher und Regieauszüge mit Figurinen, Modellen, Bildern, Chor- und Komparserieeinteilung, Zeichnung und Beleuchtung, Literatur usw. werden ab 1. Oktober 1911 v e r l i e h e n und angefertigt.

Sch., Szenerie-Insp., Hr. Stadttheater“,

und die von Lert dazu gegebene Anmerkung[10]):

„Laut Almanach ist der betreffende Sch. Inspizient. Schwerlich wird es also seine eigene künstlerische Arbeit sein, deren geistiges Eigentum er gegen Honorar abgibt, sondern er wird ganz einfach den Vorteil seiner Regieadjudantur benutzen und die künstlerischen Resultate seiner Vorgesetzten materiell verwerten.“

Wir haben es in solchem Fall also mit einem Verleihen des Regiebuches zu tun, das ohne Erlaubnis von

[9]) Jahrg. 1911, Nr. 37.
[10]) Szene I, 6.

Theaterleitung und Urheberregisseur erfolgte. Gegen den Verleiher kann urheberrechtlich auch in diesem Fall nicht vorgegangen werden, weil er für sich die Erlaubnis zur Verleihung eines fremden, urheberrechtlich geschützten Werkes aus § 11 LUG. geltend machen kann. Aber auch in solchem Fall können Urheberregisseur und Theaterleitung der Originalinszenierung gegen die nachahmende Theaterleitung resp. den nachahmenden Regisseur ebenso vorgehen, wie bei der Behandlung der Fälle 1 a und 2 b ausgeführt wurde.

II. Doch noch häufiger als durch Nachinszenieren des ausgeliehenen Regiebuches wird in der Praxis durch immerwährendes persönliches Anschauen und damit verbundenes Abschauen der nachzuahmenden Aufführung selbst eine Plagiatinszenierung ermöglicht.

Die Direktoren oder Spielleiter fahren in die Stadt, in der die nachzuahmende Inszenierung des Stückes aufgeführt wird, wohnen der Vorstellung und den Proben bei und kopieren dann am eigenen Theater nach dem Gesehenen und nach den selbst in den Proben gemachten Notizen. Und auf diese Weise geht mit den persönlichen Eindrücken oft mehr inneres Wesen des Originals in das Plagiat mit über, als bei der Benutzung des fremden Regiebuches.

Bei solchen Plagiataufführungen müssen wir unterscheiden zwischen den Original-Aufführungen, die in einem Regiebuch fixiert sind, und den Original-Aufführungen, die nicht fixiert sind. Wenn nämlich die Original-Aufführung fixiert ist und dadurch urheberrechtlichen Schutz gemäß § 1 LUG. genießt, dann ist auch das Plagiieren einer solchen Aufführung durch bloßes Abschauen nicht zulässig. Denn nach § 26 LUG. bedarf nur dann eine öffentliche Aufführung nicht der Einwilligung des Berechtigten, wenn auf sie die Zulässigkeit der Vervielfältigung nach den §§ 16—21, 23, 24 LUG. zutrifft. Das ist aber sicher niemals der Fall.

Ist eine Aufführung aber nicht fixiert, so erfüllt sie nicht die Voraussetzungen des § 1 LUG. und ist

urheberrechtlich ungeschützt. Dann kann gegen eine Kopie einer solchen Originalaufführung nicht auf Grund des LUG. vorgegangen werden.

Es könnte dann der Fall höchstens so liegen, daß ein Verstoß gegen § 1 UnlWG. angenommen werden darf.

§ 1 UnlWG. lautet:

> Wer im geschäftlichen Verkehr zu Zwecken des Wettbewerbes Handlungen vornimmt, die gegen die guten Sitten verstoßen, kann auf Unterlassung und Schadensersatz in Anspruch genommen werden.

Die Beziehungen von Theatern untereinander, die geschäftlichen Interessen des Künstlers kann man als unter den Begriff „geschäftlicher Verkehr" im Sinne des UnlWG. fallend annehmen[11]). Denn hier soll der Begriff „geschäftlicher Verkehr" recht weit gefaßt werden, im Gegensatz zu dem Begriff „geschäftlicher Betrieb" des § 12 UnlWG. Also könnte man den Fall einer Kopie der unfixierten Originalinszenierung als unter den Begriff „geschäftlicher Verkehr" fallend bezeichnen. Die vorgenommene Handlung wäre in unserem Fall das Kopieren der Aufführung. Ob diese Handlung gegen die guten Sitten verstößt, wird stark von dem Tatbestand des Einzelfalles abhängen. Hier sei nur grundsätzlich gesagt, daß das Plagiieren durch einen Verkehrsbrauch an manchen Theatern keineswegs gerechtfertigt wird. Denn auch eine verkehrsübliche Unsitte kann gegen die guten Sitten verstoßen[12]). Der kopierende Regisseur oder Theaterleiter verwertet die schöpferische (allerdings nicht fixierte) Arbeit eines Kollegen oder eines gleichen Unternehmens zu eigenem Vorteil, ohne eine Entschädigung für diese Verwertung zu bezahlen.

Auch Wettbewerbszweck liegt allgemein vor. Denn zur Annahme eines Wettbewerbszweckes genügt es, wenn das fragliche Tun allgemein als dem Wettbewerb

[11]) Rosenthal, Unl. W., S. 33.
[12]) ebenda, S. 110.

dienlich anzusehen ist; nicht braucht diese Eigenschaft im Einzelfalle vorzuliegen[13]).

So ist es z. B. möglich, daß zwei Regisseure aus weit voneinander entfernt liegenden Städten sich um ein neues Engagement bewerben. Der eine von ihnen arbeitet stets Originalinszenierungen aus, während der andere ständig nachahmt.

Doch möchte ich auch hier den Wettbewerbszweck im Verhältnis von Theater zu Theater verneinen, wenn sich Original und Kopie in weit von einander entfernt liegenden Städten befinden. Denn ein Wettbewerb ist in solchem Fall jedesmal ausgeschlossen, wenn die Stadt, in der die Plagiataufführung gespielt wird, außerhalb der örtlichen Besuchergrenze des Originalaufführungstheaters liegt.

Es läßt sich also abschließend sagen, daß ein Verstoß gegen § 1 UnlWG. vorliegen kann.

In allen hier erwähnten Fällen wird allerdings ein Schutz nur möglich sein, wenn es sich um ganz offensichtliche, völlig mit dem Original übereinstimmende Plagiate handelt. In der Praxis wird sich eine solche Kopie sehr schwer nachweisen lassen, weil die betreffenden Direktoren und Spielleiter, die darauf angewiesen sind, andere Aufführungen zu kopieren, klug genug sein werden, die eigene Aufführung wenigstens soweit abzuändern, daß man den Begriff „Plagiat" auch auf in sich nur abgeschlossene Teile der Aufführungsform nicht mehr anwenden kann.

Es genügt vollauf, wenn die Möglichkeit zur Vermeidung der gröbsten Ungerechtigkeiten durch das Gesetz gegeben sind.

[13]) Rosenthal, Unl. W., S. 104.

§ 10.

Gesamtergebnis und Erwägung einer Erweiterung des Regisseururheberrechts de lege ferenda.

Wir haben bisher gesehen, daß nach geltendem Recht ein Regisseururheberrecht entstehen kann. Weiter haben wir festgestellt, daß die Theaterleitung keinen Schaden erleidet, wenn man annimmt, daß durch den Anstellungsvertrag stillschweigend die Befugnisse aus dem Regisseururheberrecht auf die Theaterleitung übertragen werden, die ihr die geschäftliche Verwertung der Arbeit ihres Angestellten ermöglichen.

Doch von der Praxis wird diese Ansicht noch keineswegs geteilt. Ganz abgesehen davon, daß die Tradition bei vielen Theaterdirektoren und Regisseuren noch eine zu große Rolle spielt und daß viele deshalb noch die veränderte Stellung des Regisseurs im heutigen Theaterbetrieb verkennen, so neigen andererseits wiederum die modern eingestellten Theaterpraktiker dazu, ihre Forderungen zu übertreiben. Diese modernen Direktoren und Regisseure geben zwar die Schutznotwendigkeit zu und fordern teilweise einen derartigen Schutz, aber dann bezweifeln sie die Schutzmöglichkeit und neigen dann leicht dazu, die Hoffnung auf eine Klärung dieser Urheberrechtsverhältnisse ganz aufzugeben, weil sie innerlich selbst einsehen, daß ihre zu weit gehenden Wünsche mit Anwendung des bestehenden Rechts unerfüllbar sind. Diese modern eingestellten Künstler sind mit den engen Grenzen, die der Schutzmöglichkeit einer individuellen Aufführungsform durch die Bestimmungen des LUG. und des Normalaufführungsvertrages gezogen sind, nicht zufrieden. Sie wollen den Autor völlig entrechten und schlechthin alles für sich selbst geschützt wissen. Der beste Beweis hierfür ist die auf dem Berliner Regie-

kongreß 1925[1]) von R. Weichert gestellte Forderung, den „Autor von den Proben gänzlich auszuschließen".

Aus diesem Gesichtspunkt heraus sind auch viele der Antworten zu betrachten, die die vierte Frage meines Rundschreibens nach der Stellungnahme zur Zukunftsentwicklung des Regisseururheberrechts behandeln.

Diejenigen Äußerungen, die am besten zur Klärung der ganzen Streitfrage beitragen, muß ich hier noch erörtern, um dann daran anschließend einen eventuellen Ausbau des Regisseururheberrechtsschutzes de lege ferenda besprechen zu können.

Die Äußerung Hörth's[2]): „Ich halte ein Urheberrecht des Regisseurs leider für nicht vorhanden und undurchführbar", ist wohl so zu verstehen, daß man den Hauptnachdruck auf das „l e i d e r" legen soll.

Reitz[3]) erkennt zwar die heutige Lage und Entwicklungsmöglichkeit an, aber er erstrebt eine Rückkehr zur alten Art der theatralischen Kunst.

Hoffmann-Harnisch[4]) meint, daß es im Theaterleben nur eine „natürliche Gesetzmäßigkeit" geben könne, daß man dem Theaterkünstler überhaupt keine äußerlich juristische Normierung auferlegen sollte, daß also das ganze Theaterrecht überflüssig sei. Daß diese Ansicht aber nicht allgemein vertreten wird, haben wir schon gesehen und werden wir aus den folgenden Meinungsäußerungen noch weiter entnehmen können. Daher kann man sich ihr für eine objektive Betrachtung der ganzen Frage nicht anschließen, sondern man muß versuchen, die richtige Grenze zwischen Willkür und Freiheit einerseits und Übernormalisierung andererseits zu finden.

Hofmüller[5]) findet eine Klärung in dem Streit um das geistige Eigentum des Urheberregisseurs an und

[1]) Szene 15, 6/8.
[2]) s. Anh. S. 131.
[3]) s. Anh. S. 138.
[4]) s. Anh. S. 127.
[5]) s. Anh. S. 129.

für sich wünschenswert, aber er zweifelt an der Möglichkeit, klare Grenzen zu ziehen. Er hält namentlich die Zusammenarbeit des Regisseurs mit dem Maler, Techniker und Kapellmeister für ein Hindernis. Dieses Verhältnis des Regisseurs zu seinen Mitangestellten und Mitarbeitern werden wir unten[6]) noch zu betrachten haben und wir werden sehen, daß sich daraus keine Schwierigkeiten ergeben können. Aus diesem Gesichtspunkt heraus meint Hofmüller folgenden Schluß ziehen zu müssen: „Ist der Spielleiter ein wahrer schöpferischer Regisseur, so wird er den meisten seiner Mitarbeiter seine Intuitionen zu übertragen wissen, und für einen solchen ist ein irgendwie juristisches fixierbares Eigentumsrecht garnicht nötig. Mehr wie irgendwo anders ist daher meiner Ansicht nach die Frage der Persönlichkeit entscheidend."

Innerhalb des eigenen Betriebes ist auch sicher die Frage der Persönlichkeit entscheidend, aber im Laufe der Arbeit wird der Leser doch gesehen haben, daß ein Schutz des Urheberregisseurs gegen Eingriffe der Außenwelt vielfach nötig und nützlich sein kann.

Das erkennen auch viele Theaterpraktiker an, aber sie befürchten teilweise[7]) eine Übernormalisierung.

Die Hoffnung von vornherein deshalb aufzugeben, weil sich eine große Zahl von Möglichkeiten ergeben wird, das Schutzgesetz zu umgehen, ist doch nicht notwendig, wenn man erkannt hat, daß die stärksten Ungerechtigkeiten bereits durch Anwendung der geltenden Rechtsnormen vermieden werden können. So erkennt Graf[8]) zwar an, daß die krassen Fälle der Mißbräuche durch den Gesetzesschutz für Regiearbeiten unterbunden werden können, aber er fürchtet, daß die Auswirkungen des Regisseururheberrechts für die Praxis nicht die notwendigen, von ihm anscheinend recht weit gefaßten Vorteile bringt.

[6]) s. Nachtrag, S. 115.
[7]) so Legal, s. Anh. S. 133; Sioli, s. Anh. S. 140.
[8]) s. Anh. S. 125.

D'Arnals[9]) gibt zuerst den theoretischen Hergang an und begeht dabei den Fehler, das Eigentum am Regiebuch mit der Übertragung der gesamten Rechtsbefugnisse zu identifizieren. Wir haben oben[10]) gesehen, daß das Regisseururheberrecht ebenso wie jedes andere Urheberrecht in der Person des Schöpfers entsteht und nicht durch Übertragung des Eigentums am Manuskript dem Urheber entzogen werden kann. Und dann sucht D'Arnals Vorteile und Nachteile gegeneinander abzuwägen. Dabei kommt er zu folgendem Ergebnis: „Praktisch umgesetzt ist dieser Gedanke (eines Regisseururheberrechts) überhaupt nicht zu denken und nach meiner Erfahrung undurchführbar."

Diese Gegenüberstellung der Vorteile und Nachteile muß ich hier näher erörtern, da sonst leicht Mißverständnisse entstehen können. Wie ich selbst mir die Entwicklung denke, werde ich den Erwägungen D'Arnals gegenüber stellen.

Die Fälle der Nachahmung würden wahrscheinlich im Vergleich zum heutigen Zustand abnehmen, da jeder Regisseur sich bemühen würde, selbständig zu schaffen.

Eine Mehrbelastung des Theateretats ist natürlich zu vermeiden; und sie wird leicht vermieden werden können, wenn man das Grundgehalt des Regisseurs verkleinert und ihn statt dessen Tantiemen aus den Aufführungen seiner Originalinszenierungen beziehen läßt. Diese Tantiemen wären den Spielgeldern der darstellenden Mitglieder vergleichbar und auch in der Praxis anzuähneln. Spricht man dem Theater die Aufführungsbefugnis auch über die Vertragsdauer hinaus zu, so fällt eine Mehrbelastung des Etats durch Wechsel der Regisseure fort. Jeder Regisseur hat im Lauf einer Spielzeit genug damit zu tun, die Neuinszenierungen seiner Spielzeit wirklich individuell und stilgemäß zu gestalten, so daß er namentlich bei Antritt seines Engagements froh ist, die Inszenierungen des Vorgängers

[9]) s. Anh. S. 119.
[10]) s. S. 77 ff.

noch auf dem Spielplan zu haben. Doch ganz abgesehen von dieser rein praktischen Erwägung muß man wohl sagen, daß die Sucht nach Neuerung „à tout prix" heute schon so stark ist, daß sie kaum überboten werden kann. Schlechte Regisseure werden durch „gewollt eigentümliche" Inszenierungen stets Mißerfolge haben, ehedem, heute und in Zukunft. Das wahrhaft Künstlerische wird sich immer durchzusetzen vermögen und so wird eine Auslese bald die wahrhaft „geborenen" Regiekünstler von den Kopisten scheiden. Genau so wie in jeder anderen Kunstgattung braucht auch in der Regiekunst das Gewesene nicht immer falsch zu sein. Im Gegenteil, man wird sich niemals als Urheber der „romantischen Oper", des „kubistischen Standbildes" schlechthin bezeichnen können, sondern nur das Persönliche, das Individuell-künstlerische der Einzelinszenierung wird auch in der Regiekunst entscheiden.

So sind also diese Schwierigkeiten in der Praxis garnicht so groß, wie sie sich mancher Theaterpraktiker denkt. Meiner Meinung nach ist heute die ganze Entwicklung nicht mehr aufzuhalten.

Meine Aufgabe war es nur, festzustellen, wie weit das geltende Recht heute schon einen Schutz der schöpferischen Arbeit des Regisseurs ermöglicht. Und wir haben gesehen, daß in vielen Fällen die enge Begrenzung einer Urheberrechtsschutzmöglichkeit mehr durch die Form des Normalaufführungsvertrages als durch die Bestimmungen des LUG. verschuldet ist.

Viele Theaterpraktiker erkennen auch schon heute ganz mit Recht ein Regisseururheberrecht voll an[11]). So schreibt Lind[12]): „Ich könnte mir wohl vorstellen, daß ein gewisses Urheberrecht für entscheidende Mitarbeit des Regisseurs oder des Schauspielers an einem Stück gesetzlich gefaßt werden könnte, um so mehr, als dies ja jetzt schon durch Abmachungen geschieht. In Berlin gibt es manchen prominenten Komiker, der am Gewinn

[11]) s. Anh. S. 136.
[12]) s. Anh. S. 136.

beteiligt ist." — „Die Form dieses Urheberrechtes könnte gefunden werden im Anschluß an das allgemeine Urheberrecht. Die einzelnen Fälle könnten natürlich nur durch Sachverständige entschieden werden."

Dieser letzten Meinung möchte ich mich anschließen. Denn ich glaube auch, daß im Einzelfall nur Sachverständige der Bühnenschiedsgerichte entscheiden können, ob eine individuell-künstlerische Schöpfung vorliegt oder nicht, ob hier oder da eine Kopie vorliegt usw.

Droescher[13]) will ein Regisseururheberrecht nur an freien Stücken anerkennen; die ganze Untersuchung hat uns jedoch gezeigt, daß auch an der Inszenierung eines unfreien Stückes ein Regisseururheberrecht zum Entstehen kommen kann.

Auch Sachse[14]) bejaht die Autorschaft des Regisseurs und führt einige treffende Beispiele für solche Autortätigkeit des Regisseurs an: „Wenn Sie unter der Wiedergeburt einer regisseurlichen „comedia del arte" die von Tairoff begonnene Reform der Bühnendarstellung verstehen, so glaube ich, daß es sich hier um Dinge handelt, die keine eigentliche Regiearbeit bedeuten, sondern eine Art neuer Autorschaft, die sich damit begnügt, statt selbst ein Thema zu erfinden, ein vorhandenes zu bearbeiten und in neuer Form darzubieten. — — Auch in den Bestrebungen, klassische Dramen im modernen Kostüm unter willkürlicher Umbiegung wesentlicher Grundgedanken aufzuführen, vermag ich keine Regietätigkeit, sondern nur eine Art Autorschaft zu erblicken."

Leider unterscheidet Sachse dabei rein wortbegrifflich zwischen Regiearbeit und Autorschaft, während in Wirklichkeit solche Regiearbeit eben Autortätigkeit ist und damit für ihren Schöpfer Autorschaft begründet. Er faßt den Begriff der Regiearbeit zu eng im alten Sinne, wo Regie nichts anderes war als bloße Gehilfenarbeit.

---

[13]) s. Anh. S. 121.
[14]) s. Anh. S. 139.

Wir können als Schlußfolgerung sagen, daß die Anwendung des heutigen Urheberrechts auf die Tätigkeit des modernen Regisseurs billigen Forderungen gerecht zu werden vermag.

Wenn tatsächlich die Auswirkungen dieses Regisseururheberrechts in der Praxis nicht sehr groß sind und auch nicht mehr groß sein können, so liegt der Grund hierfür in verschiedenen Ursachen:

1. Die Einschränkungen, die der Normalaufführungsvertrag der schöpferischen Freiheit des Regisseurs dem Autor gegenüber auferlegt, sind sehr stark.

Diese Einschränkungen sind aber notwendig, um den Autor gegen eine Willkür der aufführenden Theaterleitung bezw. des Regisseurs zu schützen. Deshalb müssen sie bestehen bleiben. Es muß und wird sich aber der Brauch allmählich herausbilden, vor oder bei Abschluß des Aufführungsvertrages urheberrechtliche Vereinbarungen zu treffen und dadurch die Grundlage eines Urheberschutzes des schöpferischen Regisseurs zu schaffen.

2. Der Spielleiter wird, wie wir gesehen haben, durch einen Vertrag der Bühnenleitung gegenüber verpflichtet, der lediglich auf das darstellende Mitglied abgestellt ist. Daher wäre es auch für die Klärung der Frage nach dem Regisseururheberrecht sehr wünschenswert, wenn die Praxis sich entschließen könnte, einen Sondervertrag mit den Regisseuren abzuschließen. Dieser Sondervertrag, der dann bei allen Bühnen gleichmäßig eingeführt werden müßte, würde die von der Tätigkeit eines darstellenden Mitgliedes völlig abweichende Tätigkeit des Regisseurs und damit auch die urheberrechtlichen Fragen zu berücksichtigen haben.

3. Die schöpferischen Regisseure richten vielfach — sei es aus Mangel an Zeit, sei es aus Großzügigkeit des Künstlertemperaments, sei es aus unbegründeter Furcht vor Kopierung — das Regiebuch nicht ein und sind dann empört, wenn ein Schutz ihrer geistig schöpferischen Arbeit nicht möglich ist. Wir haben gesehen,

daß man auf das Regiebuch stets zurückgreifen muß, da dieses das Schriftwerk darstellt, das als Grundlage eines Urheberrechts nach § 1 LUG. vorhanden sein muß. Um nun auch die Regieschöpfungen zu schützen, die nicht im Regiebuch fixiert sind, ist vielfach von Bühnenpraktikern der Wunsch geäußert worden, die Aufführung an sich als Geistesschöpfung zu schützen.

Dann müßte man also auf die in § 1 LUG. gemachte Voraussetzung der Schriftform verzichten und müßte das ganze LUG. dahin abändern, daß jede unfixierte Idee an sich schon eine Urheberschaft mit allen rechtlichen Folgen entstehen läßt. Der Schutz jedes unfixierten Gedankens aber würde gerade auf den sonstigen Gebieten, die das Urhebergesetz v. 19. Juni 1901 erfassen will, zu einer undurchführbaren Überspannung des ganzen Urheberrechts führen. Aus den Protokollen der Vorberatungen zum LUG. geht gerade hervor, daß man auf keinen Fall auf die Schriftform verzichten dürfe[15]). Die Kunst muß möglichst frei bleiben. Ein Schutz jeder Idee würde zu einer Überlegalisierung führen. Es ist daher abzulehnen, jede unfixierte Idee schützen zu wollen, weil dadurch der geistigen Entwicklung eines Volkes allzu große Schranken auferlegt würden. Die Folgen wären unhaltbar. Ein Rückschritt der Kulturentwicklung wäre fraglos mit einer solchen Überspannung des gesetzlichen Urheberschutzes verbunden.

Begnügen wir uns damit, daß in den offensichtlichsten Fällen ein Schutz schon nach geltendem Recht besteht. Der betreffende Urheberregisseur wird sich eben bequemen müssen, seine Schöpfung im Regiebuch zu fixieren, und der sich daraus ergebende Schutz wird für das Gebiet der Regiekunst in Zukunft ebenso genügen, wie auf den Gebieten der Dichtkunst und der Komposition.

[15]) Drucksachen des Reichstags v. 1870, Nr. 138; KommBer. S. 4.

Nachtrag.

Regisseur und Mitangestellte.

Vielfach ist die Frage aufgeworfen worden, ob ein Regisseururheberrecht nicht zu urheberrechtlichen Kollisionen zwischen dem Regisseur und seinen Mitangestellten führen könnte. Tatsächlich ist diese Befürchtung unbegründet.

Wir haben festgestellt, daß ein Regisseururheberrecht nur dort zum Entstehen kommen kann, wo der Regisseur eine in sich abgeschlossene, individuell-künstlerische Leistung vollbracht hat, wo er in dem Regiebuch diese schöpferische Leistung schriftlich niedergelegt hat.

Liegt der Fall in der Praxis so, daß der Dramaturg die textlichen Änderungen vornahm, daß der Bühnenbildner die Dekorationen nach eigenen Ideen schuf, daß der Beleuchtungsmeister von sich aus die Stimmungswechsel und die einzelnen Effekte angab, dann ist der Regisseur nicht mehr der Schöpfer der einheitlichen Aufführungsform, dann ist er nur eine Art oberster Aufseher, dann kann er also auch für seine Person kein Urheberrecht zum Entstehen bringen.

Gibt dagegen der Regisseur die Kleiderschnitte, die Bühnenbilder, die Beleuchtungsangaben in seiner Einrichtung mit an, so sind das seine Einfälle, die in ihrer Gesamtheit die einheitliche Aufführungsform bedingen. Beleuchter, Maler, Schneider haben dann nur als seine Gehilfen, nur mit seiner Zustimmung bezw. nach seinen Änderungsangaben diese Teilleistungen der Inszenie-

rungsaufgabe auszuführen. Sie sind dann alle nur reproduktive Künstler, wie es z. B. auch der Kapellmeister oder der Schauspieler ist.

Es kann wohl in der Praxis vorkommen, daß der Urheberregisseur nur die Richtlinien für einen Dekorationsaufbau, für einen Stimmungswechsel der Beleuchtung angibt, ohne daß er weiß, auf welche rein technische Art das gewünschte Ziel praktisch zu erreichen ist. Kommt in solchem Fall z. B. der Beleuchter selbst auf einen schutzberechtigten Einfall, wie die neuartige Wirkung praktisch durch einen bisher noch nicht angewandten Trick zu verwirklichen ist, so kann der Beleuchter sich die Art der Ausführung als Patent[1]) oder Gebrauchsmuster[2]) je nach den Bestimmungen des PatG. vom 7. April 1891 oder nach den Bestimmungen des GebrMG. vom 1. Juni 1891 durch Eintragung in die Patentrolle schützen lassen, ohne dadurch das Regisseururheberrecht zu verletzen und ohne eine Kollision mit dem Regisseururheberrecht herbeizuführen. Dies wird wohl durch folgende Überlegung am klarsten erkennbar:

Das Regisseururheberrecht bezieht sich stets auf eine schöpferisch eigenartige Aufführungsform eines bestimmten Buchdramas. Mit diesem Buchdrama ist das betreffende Regisseururheberrecht unfehlbar verbunden. Die Beleuchtungseinrichtung dagegen, die durch Patent- oder Gebrauchsmusterschutz geschützt ist, kann in beliebig vielen Inszenierungen verschiedener Buchdramen angewendet werden. Sie ist also von dem Buchdrama und von dem Wesen der Gesamtinszenierung unabhängig.

Hat der Regisseur selbst eine bestimmte Beleuchtungsart oder eine neue bühnentechnische Einrichtung, die patent- oder gebrauchsmusterschutzwürdig ist, im Verlauf des Entstehens einer Inszenierung gefunden, so hat diese Erfindung mit der Inszenierung und mit

[1]) s. PatG., § 1.
[2]) s. GebrMG., § 1.

dem Urheberrecht an der Inszenierung nicht das Geringste zu tun. Auch eine solche Erfindung des Regisseurs ist von dem betreffenden Buchdrama und von dem Autor des Buches völlig unabhängig und kann bei der Inszenierung eines anderen Buchdramas von dem Regisseur als dem Patentberechtigten wieder verwandt werden. Hat der Beleuchter oder der Maschineriedirektor für sich unrechtmäßig die Anmeldung einer Erfindung des Regisseurs bei dem Patentamt bewirkt, so kann der Regisseur nach rein patentrechtlichen[3]) oder gebrauchsmusterschutzrechtlichen[4]) Gesichtspunkten dagegen vorgehen. Sein Regisseururheberrecht wird auch dadurch nicht berührt. Für solche Fälle sei hier nur erwähnt, daß dann im Verhältnis Regisseur und Theaterleitung bezw. im Verhältnis Beleuchter oder Maschineriedirektor (je nachdem, wer diese Angestelltenerfindung gemacht hat) und Theaterleitung nicht die in dieser Arbeit aufgestellten urheberrechtlichen Gesichtspunkte bei der Beurteilung der Frage nach dem Verwertungsberechtigten, sondern die oben[5]) kurz erwähnten Gesichtspunkte, die die Regelung der Angestellten e r f i n d u n g betreffen, anzuwenden sind.

Gerade in hervorragend neuen Inszenierungen kann es vorkommen, daß ein bildender Künstler (Maler von großem künstlerischem Ruf unter Umständen) die Bühnenbilder in engster Zusammenarbeit mit dem Regisseur entwirft. Auch dann ist keine Kollision urheberrechtlicher Art gegeben. Dieser Fall wäre dem Verhältnis Schriftsteller und Illustrator vergleichbar. Der Maler ist dann der Illustrator des Regiebuches. § 5 LUG. fände also Anwendung. In solchem Falle gilt auch nach der Verbindung für jedes dieser Werke dessen Verfasser als Urheber. Der Maler hätte dann ein Urheberrecht an seinen Bildern nach dem Kunstschutzgesetz vom 9. Januar 1907, und der Regisseur kann sein Urheberrecht nach dem LUG. besitzen.

[3]) s. PatG., § 3 und § 10, 3.
[4]) s. GebrMG., § 3 und § 4.
[5]) s. S. 79.

Niemals ist es also möglich, daß eine Urheberrechtskollision zwischen dem Regisseur und seinen Mitangestellten auftritt, die nicht nach den allgemeinen Regeln der einzelnen Urheber- und Erfinderrechtsnormen zu beheben ist.

Anhang.

Meinungsäußerungen der Bühnenpraktiker.

Prof. Alexander D'Arnals-Düsseldorf:

Zu 1: So viel mir bekannt, existiert eine gesetzliche Regelung dieser Frage nicht und ist mir ein Streitfall punkto Urheberrecht des Regisseurs nicht bekannt geworden. Nach dem Normalvertrag der Deutschen Bühnengenossenschaft gehört die Inszenierung der Bühne und wird vom Regisseur in sogenannten Regiebüchern niedergelegt. Verläßt der Regisseur das Engagement, so geht der Auszug zum Eigentum der Intendanz über. Soweit der jetzt übliche Brauch oder besser gesagt Mißbrauch. —

Meine subjektive Meinung ist die:

Die Arbeit des Regisseurs ist absolut als sein geistiges Eigentum zu betrachten und müßte, wie alle selbständig erfundenen Kunstwerke, ob sie nun musikalischer oder literarischer Art sind, dem Urheberrecht unterworfen sein. Denn gerade in unserer Zeit, wo die Eigenart des Regisseurs oft maßgebend für die Entwicklung einer Kunststätte ist, fängt man an, die Arbeit des Regisseurs als „Kunst" zu erkennen und zwar „seine" Kunst, die ihm allein eigen ist und aus der Intuition seines Gesamtwesens entspringt und sich bildet.

Dieser subjektiven Ansicht wird die Ansicht der Theaterleitung als „objektiv" gegenüber stehen. Insofern „objektiv", als sie diese Materie von ihrem Standpunkt aus beurteilt und wohl kaum einen Unterschied machen möchte zwischen der Person des Regisseurs und seiner geistigen Arbeit, für die er ja bezahlt wird. In diesem Falle sieht der Vertrag die geistige Aus-

arbeitung der Regie und ihre praktische Umsetzung eben als Ware an, welche gekauft wird.

So stehen sich also zwei grundsätzlich verschiedene Auffassungen gegenüber. Eine traditionelle (objektive der Intendanz) und eine, aus der allgemeinen geistigen Entwicklung hervorgegangene der modernen Regietätigkeit (subjektive).

Zu 2: Die zweite Frage hängt meiner Meinung eng mit der ersten zusammen. Wird die Regiearbeit als etwas geistig Neues, als etwas vom Werke unabhängiges, als eine, nur von einer Person individuell Geschaffenes angesehen, so wird sich auch hier die Grenze ganz von selbst bilden und das Verhältnis zwischen Regisseur und Autor regeln, nach den bereits unter 1. erkannten und geübten Usancen. Die Hauptsache eben ist, daß ein geistiges Urheberrecht des Regisseurs überhaupt anerkannt wird.

Zu 3: Diese Frage ist nicht ohne weiteres zu beantworten, wenn man bedenkt, daß es oft sehr zweifelhaft ist, ob ein geistiges Urheberrecht überhaupt vorliegt? Wo sollen hier die Grenzen gezogen, wie sie erkannt werden? Nehmen wir z. B. die Regie bei älteren Werken an. Wo beginnt „Re-produktion", wo „Produktion"? Wo wissentliches Neuschaffen, wo unwissentliches Nachahmen? — Dieses sind grundsätzliche Fragen, ihr Entscheid schwer, oft unmöglich. Anders liegt natürlich die Sache, wenn eine offensichtliche Regie-Neuschaffung vorliegt. In diesem klar erkennbaren Falle müßten also die gesetzlichen Bestimmungen einsetzen, so, daß eventuell der Regieautor einen gewissen Prozentsatz von der dem Verleger zu zahlenden Tantieme als besondere Vergütung erhielte. Sein Regiebuch bliebe sein Eigentum, und verläßt er das Engagement, so müßte eben sein Nachfolger dasselbe Werk wieder neu inszenieren und auch er erhielte wieder seine Prozente. So ungefähr der theoretische Hergang. Praktisch umgesetzt, ist dieser Gedanke überhaupt nicht zu denken und nach meiner Erfahrung undurchführbar.

Es würden etwa sich folgende Punkte entwickeln:

	Positiv:	Negativ:
1.	Wirkliche Neuschaffung	Nachahmung
2.	Förderung des Werkes durch die Regie	Starke Beeinträchtigung durch falsche Regie
3.	Erfolg	Mißerfolg
4.	Vermehrte Einnahmequelle der Regisseure	Mehrbelastung des Theateretats
5.	———	Mehrbelastung des Etats durch Wechsel der Regisseure (dies bedingt wieder Wechsel der Dekorationen und Kostüme)
6.	———	Sucht nach Neuerung à tout prix, um die Prozente zu bekommen
7.	———	Eine Beeinträchtigung der Kunst, da das „Gewesene“ immer falsch sein muß

So läuft diese Betrachtung schon stark negativ aus. Das Problem dürfte in der Praxis auf große Schwierigkeiten stoßen.

Zu 4: Die Revue entsteht wohl meistens im Kopfe seines Regisseurs. Er ist oft alleiniger Urheber und fungiert auch nach außen als ihr Autor.

Dr. Georg Droescher-Berlin:

In der Praxis gilt der alte Goethe'sche Satz:

... an unseren deutschen Bühnen
Probiert ein Jeder, was er mag!

Daraus folgt, daß das sogen. Urheberrecht des Regisseurs ein dehnbarer Begriff sei, sein Wert ein durchaus bedingter ist und bleiben wird. — Das Gesetz kennt nur ein Eigentumsrecht an körperlichen Dingen, das sogen. geistige Eigentum ist ihm nicht viel mehr als eine fromme Phrase. Ein Urheberrecht des Regis-

seurs, wenn es, in Paragraphen gefaßt, ein solches gibt, wäre daher eine Übertragung jenes ursprünglichen Begriffes auf das, was man als geistiges Eigentum betont wissen will, und es wird bei der Eigenart der Materie sogleich durch Schranken von allen Seiten her eingeengt. Denn die Arbeit des Schauspiel- oder Opernregisseurs ist zunächst eine reproduktive, ist — bei diesem weit mehr, als bei jenem — eine gebundene. (Vom Filmregisseur möchte ich als Laie auf diesem Gebiete absehen; er ist, wie ich glaube, zumeist sein eigener Dichter oder technischer Stofflieferant, und welche patentierten Rechte auf technischem Gebiete gelten, werden Sie in Ihrer Eigenschaft als Diplom-Ingenieur besser verstehen als ich.) Bleiben wir also bei den beiden anderen. Kardinalziel ist ihnen, dem einen, wie dem anderen, die künstlerische Synthese an einem gegebenen Stoffe, seine Arbeit eine einfühlende, einordnende, doch auf dem umgekehrten Wege, vom Ausgange rückschreitend bis zum Anfang und dann von neuem einsetzend.

Lebt der Autor (Komponist) noch, so verletzt der Regisseur dessen Grundrechte, wenn er ohne seine Genehmigung abweicht, zusetzt, einschiebt, wegläßt oder gar das Ganze auf den Kopf stellt.

Hier — dies berührt Ihre Frage 2 — bedarf es also durchaus der Einwilligung des ursprünglichen Produzenten. Die Eingriffe, Zutaten, Abänderungen pp. des ausführenden Regisseurs mögen dabei durchaus unter den Begriff: „geistiges Eigentum“ fallen, acceptiert sie der Autor, so ist es eine Compagniearbeit — wie sie ja auch sonst im weitesten Sinne des Begriffes zustande kommt —, sie kann durch den Druck festgelegt, gesetzlich geschützt werden, Autor und Be- oder Mitarbeiter haben sich untereinander in ihren resp. Ansprüchen zu begleichen. Für die Praxis möchte ich hier darauf hinweisen, wie es z. B. bei den Franzosen, auch bei den Russen gehalten wird. Deren Mise-en-szene, auf Grund sorgfältiger Proben peinlichst ausgearbeitet, durch den

Druck oder Hektographen vervielfältigt, wird bei Erwerb des betreffenden Werkes dem Käufer mitgeliefert, ohne daß dafür ein besonderes Honorar gefordert wird. Dichter und Nachdichter (Regisseur) legen Wert darauf, daß das Opus durch den neuen Eigentümer in eben dieser Fassung künftighin an anderer Stelle zur Wiedergabe gelange; auf ein erworbenes positives Recht hierbei zu pochen, fällt ihnen nicht ein, sie wissen — als Praktiker — zu gut, daß man — nach Heraklit — nicht zweimal in denselben Fluß steigt. Die Individualität der neu in Frage kommenden Darsteller, Besonderheit des vorhandenen szenischen Apparates, Mittel der Ausstattung, Fundus etc. bedingen in der Praxis Abweichungen, für die man eben keine absolute Norm gelten lassen kann.

Ist der Verfasser nicht mehr unter den Lebenden, so wird es von der Delikatesse des Bearbeiters abhängen, bis zu welchem Grade er sich ihm anschmiegt, mit ihm einfühlt, oder sich an ihm zu vergewaltigen geneigt ist. Auch hier ist die neuere Rechtsauffassung, soviel mir bekannt ist, durchaus bereit, dasjenige zu schützen, was hierbei selbständig ergänzt oder als selbständige Abweichung zu Tage tritt. Diese Bearbeitung wird durch die Druckausgabe vor willkürlicher Benützung — als Ganzes — geschützt, in ihren Einzelheiten und Teilen ist sie durch den Buchstaben des Gesetzes nicht zu schützen, so wenig, wie etwa eine Übersetzung. Denn weder die Wiedergabe durch denselben Wortlaut, noch die symbolische Erfassung eines Gedankens, die technische Ausdeutung einer Situation brauchen der Alleinbesitz eines Einzelnen zu sein; die Identität des Schaffens-Vorganges ist gesetzlich unkontrollierbar.

Zur Frage 3 möchte ich bemerken, daß der Regisseur durch seinen Anstellungsvertrag mit dem Bühnenleiter verpflichtet ist, diesem für sein resp. Theater die Regieleistung, Mise-en-szene, auf Verlangen auch schriftlich-detailliert — ohne weitere Entschädigung — zu überlassen. Ist sie gut, so wird sie willkommen ge-

heißen sein, ist sie mangelhaft, steht dem Direktor das Recht der Correktur unzweifelhaft zu. (Ob er davon Gebrauch macht, ist eine Frage für sich.) Wechselt die Direktion, oder will der bisherige Chef die fragliche Inszenierung genau an neuer Stelle verwerten, so bedarf es einer vorherigen Verständigung zwischen beiden Contrahenten. Zum Mindesten hat, da, nach dem früher Gesagten, das ist bei der Flüssigkeit der andernorts gegebenen Verhältnisse eine zweite unveränderte Wiedergabe in der Regel kaum erfolgen wird, der Regisseur den Anspruch darauf, daß sein Name auf dem Zettel genannt wird.

Oberspielleiter F. Diener-Chemnitz:

Einstweilen nur so viel, daß ich einem Urheberrecht des Regisseurs recht skeptisch gegenüber stehe. Der Regisseur arbeitet nicht absolut schöpferisch, denn die Grundlage, das Bühnenwerk, ist schon da; und es ist unausbleiblich, daß mehrere Regisseure in der gleichen Richtung von dem gleichen Werk inspiriert werden, ohne von ihrer Arbeit gegenseitig etwas zu wissen.

Außerdem kann man eine Inszenierung nicht einbalsamieren, denn schon nach einem Jahr unter Umständen werde ich meine alte Inszenierung über den Haufen werfen.

Und hat ein Regisseur keine eigenen Gedanken, so wird er von da und dort sich ein Körnchen holen, und kein Mensch kann ihm beweisen, daß er abgeschrieben habe. Was nützt also ein Regieschutz?

Der Theaterleitung gegenüber ist meiner Meinung der Regisseur nur während seines Engagements verpflichtet, braucht also nicht die dem Theater gehörigen Bücher einzurichten, die äußerlichen Notwendigkeiten hat ja der Inspizient in seinem Szenarium notiert, so daß sich der Nachfolger zurechtfinden kann.

Der abgehende Tenor läßt ja auch dem Theater seine Stimme nicht zurück, warum also der Regisseur seinen Geist?

Oberspielleiter und Dramaturg Dr. Herbert Graf-Breslau:

1. Das Urheberrecht des Regisseurs, dessen juridische Formulierung prinzipiell sehr zu begrüßen wäre, wird meines Erachtens in der Praxis auf derartige Schwierigkeiten stoßen, daß seine Wirkungen wohl kaum von großem Ausmaß sein werden. Es wird mehr oder weniger immer eine moralische Angelegenheit des Spielleiters bleiben müssen, ob er sich eines geistigen Entwendungsdeliktes schuldig machen will oder nicht.

2. Jedes Werk, das einem Spielleiter zur Inszenierung übergeben wird, muß dieser in vollkommener Freiheit gestalten dürfen. Daß er den Intentionen des Autors gemäß arbeitet und auch seinen praktischen Ratschlägen nicht verschlossen bleibt, ist eine künstlerische Selbstverständlichkeit.

3. Regisseur und Theaterleitung müßten — prinzipiell gesprochen — ihre Inszenierung unter einem gesetzlichen Schutz wissen. Da dieser aber in der praktischen Auswirkung kaum einwandfrei zu erreichen sein wird, mag es jeder vor seinem Gewissen verantworten, ob er ein „Künstler" ist (also selbständig schafft) oder nicht.

4. Auch für die zukünftige Revue und sonstige freie Regiegestaltungen glaube ich an diesem Standpunkt festhalten zu müssen, wenngleich es sicherlich von Vorteil wäre, wenn allzu krasse Plagiate von Inszenierungen endlich unter gesetzlichen Schutz zu stehen kämen. Sehr weit wird, wie gesagt, das juridische Vorgehen nicht reichen können, da Ideeneigentum schwer nach Paragraphen beweisbar ist, dennoch wäre für krasse Fälle der Gesetzesschutz für Regiearbeiten zu wünschen.

Generalintendant Georg Hartmann-Kiel:

Zu 1. Ein Urheberrecht des Regisseurs kann ich weder objektiv noch subjektiv anerkennen. Der Regisseur ist einmal Angestellter des Instituts und zweitens

Diener an dem Werk, das er inszeniert. Seine selbstschöpferische Tätigkeit ist nur die eines Dienstes am Autor. Viele heutige Regisseure nehmen den Standpunkt ein, daß das Werk nur Mittel für ihren Zweck ist. Das ist meines Erachtens grundfalsch. Der Regisseur hat ausschließlich den im Werk gegebenen stimmungsmäßigen und sachlichen Angaben zu folgen, nicht aber das Werk für seine Regiezwecke umzumodeln. Nur in engster Fühlung mit dem Autor und Komponisten, deren grundsätzliche Ausschaltung von den Proben, wie es viele heutige Regisseure tun, ich nicht gut heiße, hat der Regisseur zu arbeiten und nur auf diese Weise kann das Werk so auf die Bühne gestellt werden, wie es der Autor und Komponist beabsichtigte. Das Werk ist immer das Primäre, der Regisseur nur Nachschöpfer seines Stimmungsinhaltes in engster Anlehnung an das Werk selbst.

Auf Grund dieser Stellungnahme zu Punkt 1 kann ich überhaupt keinerlei Urheberrecht des Regisseurs anerkennen und daraus ergeben sich auch keine Einstellungen zu den Fragen 2—4.

Zu 2. Eine Regelung des Verhältnisses von Regisseur zu Buchautor gibt es m. E. überhaupt nicht und daher ist auch nach meiner Auffassung eine Abgrenzung der Rechte beider garnicht möglich. Der Regisseur hat als Vollstrecker der Absichten des Autors keinerlei Rechtsverhältnis zu ihm. Ebenso könnte dann ja der Maler, überhaupt der Vorstand des Dekorationswesens, der für das Zustandekommen einer Aufführung oft das gleiche, wenn nicht ein größeres Verdienst gegenüber dem Werke hat, zu Rechtsansprüchen gegenüber dem Autor kommen. In Ausdehnung dieser Erwägungen könnte ja schließlich auch der Obergarderobier und der Oberfriseur zu ähnlichen Ansprüchen gelangen.

Zu 3. Das Verhältnis des Regisseurs zur Theaterleitung gründet sich absolut auf den geschlossenen Vertrag. Er ist Angestellter des Instituts, kann aber

keinerlei Sonderrechte als Inszenator in Anspruch nehmen. Sollte ein Regisseur an einem Werke grundlegende Änderungen oder gar Bearbeitungen vornehmen, so kann er dies nur auf Grund des Einverständnisses mit dem Autor und muß seine Ansprüche mit ihm und ihm gegenüber regeln. Auf sein Rechsverhältnis zur Theaterleitung hat dies keinen Einfluß.

Zu Punkt 4. Im Falle der Revue liegen die Dinge vielleicht insofern besonders, als der Regisseur einer Revue in den meisten Fällen auch gleichzeitig Mitarbeiter ist. Die Revue mit ihrem an sich belanglosen Inhalt wird erst durch die Regietätigkeit lebensfähig und zu einer Theatervorstellung. Ist der Regisseur nicht Mitarbeiter der Revue, so tritt genau das gleiche Verhältnis ein, wie in Punkt 1. In der Frage der „comedia del arte" liegen die Dinge ähnlich wie bei der Revue für den Fall, daß die Stegreifkomödie geistiges Produkt des Regisseurs ist. Im übrigen tritt aber auch hier wieder das ganze Dienstverhältnis des Regisseurs zu dem Institut, an dem er verpflichtet ist, in den Vordergrund. Der Regisseur hat sich ja mit seinem ganzen künstlerischen und geistigen Können dem Institut verschrieben und kann m. E. nicht aus Einfällen und Ideen besondere rechtliche Vorteile herleiten. Das ist ja seine Aufgabe.

Zusammenfassend möchte ich meine Stellungnahme dahin präzisieren, daß ich besondere Rechte des Regisseurs aus seiner Regietätigkeit nicht anerkennen kann.

Oberspielleiter Dr. Wolfgang Hoffmann Harnisch-Stuttgart:

Ich persönlich halte ein „Urheberrecht" des Regisseurs für überflüssig und unerwünscht. Man sollte juristische und bureaukratische Einstellungen von allen Dingen fernhalten, die man liebt, so lange man den unaufhaltsam (scheinbar unaufhaltsam) fortschreitenden Prozeß der Normierung aufhalten kann. Ein wirkliches Kunstwerk läßt sich ja unter keinen Umständen

bestehlen, da es kaum eine Bühne in Deutschland gibt, die in ihren Raumverhältnissen einer anderen gleicht und da jedes Personal anders zusammengesetzt ist, — sodaß schon die Inszenierung von ein und demselben Stück, von ein und demselben Regisseur an zwei verschiedenen Bühnen mit verschiedenem Personal anders aussehen muß. Die Regisseure, die in kurzen Zeitabschnitten dieselben Stücke an verschiedenen Bühnen mehrfach inszenieren, habe ich überdies immer bedauert. Ich habe einmal in dem Atelier eines sehr bekannten und bedeutenden Malers eine Szene erlebt, die ich nicht für möglich gehalten hätte. Dieser Mann, Professor, von ernsthaften Kunstkennern ernsthaft geliebt und geschätzt, hatte auf einer Ausstellung ein Bild fünf mal verkauft. In seinem Atelier waren fünf Staffeleien nebeneinander aufgestellt und ich kam dazu, wie er mit ein und demselben Braun auf der Palette, von Leinwand zu Leinwand wandernd, fünfmal denselben Baumstamm malte, dann fünfmal denselben Laubfleck, fünfmal dieselbe Wolke anbrachte. Ganz so kommen mir die Regisseure vor, die die aus inneren Gründen notwendige Einmaligkeit aus Bequemlichkeit mit oder ohne Bewußtsein leugnen. Das, was an einer Inszenierung wahrhaft wesentlich ist, ist aus den gegebenen Faktoren entstanden, die in ihrer Gegebenheit niemals wiederkehren. Man kann also eine Inszenierung garnicht plagiieren, selbst wenn man wollte! Man kann nur äußerliche Dinge wiederholen und darauf kommt es nicht an. Das Theater ist Gott sei Dank eine zu innerst lebendige Welt, in der es eine Ordnung immer nur in jenem höheren Sinne: der natürlichen Gesetzmäßigkeit geben kann — niemals eine Ordnung im Sinne des Gesetzes. Ein Comment für alle Verhältnisse mußte freilich auch für die Kunst der Bühne gefunden werden. Aber dieser Comment ist ausgebildet und festgelegt auf dieselbe Weise, wie der Comment des Benehmens unter gebildeten Menschen: Takt, Ge-

fühl für die menschlichen, geistigen, künstlerischen Eigentümlichkeiten einer Situation.

Alle jene in Druck niedergelegten Bearbeitungen von Dramen und Opern halte ich für überflüssig. Wer solche Krücken braucht, soll sie sich machen!

Regisseure, die ein Werk bis zur letzten Probe inszenieren und dann den Namen ihres Intendanten auf dem Zettel finden, müssen wissen, was sie zu tun haben. Ich könnte mich nicht erinnern, daß jemals jemand den Versuch gemacht hätte, mit mir solche Mezijes zu unternehmen.

Mit den Regiebüchern habe ich es immer folgendermaßen gehalten: Das Theater bekam sein Exemplar so sauber und unberührt zurück, wie ich es empfangen hatte. Da ich meine Regiebücher sehr intensiv durcharbeite und Folioseiten im Durchschuß vollschreibe, muß ich meine eigenen Exemplare haben und behalten. Sollte das Theater ein Regiebuch verlangen, so wird sich der Inspizient immer bereit finden, die richtigen Stellungen ins Regiebuch einzutragen, sodaß jeder beliebige Regisseur bei der Herstellung der Reprise seine Arbeit verrichten kann.

Oberregisseur Hofmüller-München:

Ganz allgemein stehe ich auf dem Standpunkt, daß die Urheberrechte des Regisseurs nicht zu fixieren sind. So sympathisch es wäre, wenn das geistige Eigentum irgendwie geklärt werden könnte, glaube ich, daß die verzwickte Theaterpraxis es ausschließt, daß da klare Grenzen gezogen werden, was bei der Zusammenarbeit mit Maler, Techniker und Kapellmeister dem Regisseur allein als geistiges Eigentum zusteht. Ist er ein wahrer schöpferischer Regisseur, so wird er den meisten seiner Mitarbeiter seine Intuition zu übertragen wissen und für einen solchen ist ein irgendwie juristisch fixierbares Eigentumsrecht garnicht nötig. Mehr wie irgendwo anders ist daher meiner Ansicht nach die Frage der Persönlichkeit entscheidend.

Oberregisseur Karl Holy-Berlin:

Ein Urheberrecht für Regisseure, und insbesondere für Opernspielleiter, gibt es z. Zt. nach meiner Ansicht überhaupt nicht, wenigstens nicht in dem Sinne, wie das Autorenrecht besteht.

Speziell der Opernspielleiter ist vertraglich gehalten, jeden Regieauszug derjenigen Werke, die er inszeniert, detailliert auszuarbeiten, sodaß vorkommendenfalles auch ein Vertreter oder Nachfolger das betreffende Werk jederzeit übernehmen kann.

Diese Forderung scheint mir auch durchaus berechtigt; denn sonst würde ja die Übernahme der Spielleitung — im Behinderungsfalle des Inszenators — durch einen anderen Regisseur illusorisch werden.

Andererseits kann es ja keinem Regisseur verboten werden, dieselbe Inszenierung in einem anderen Ensemble (bei Engagementswechsel) in derselben Form, wie auf der Bühne seines vorhergehenden Engagements zu wiederholen.

Etwas anders würde sich die Sache allerdings bei sogen. Uraufführungen gestalten, wenn die Autoren mit dem betreffenden Erst-Inszenator ein Abkommen dahin träfen, daß dieser einen allgemein gültigen Regieauszug anfertigte und für diese Arbeit entweder eine pauschale oder prozentuale Beteiligung von den Aufführungstantiemen erhielte.

Dieses Verfahren ist m. W. bei Operetten-Novitäten vielfach angewandt worden.

Im allgemeinen aber existiert nach meinen Erfahrungen ein Autorenrecht für den Regisseur überhaupt nicht.

Praktisch angesehen liegt ja der Fall meist so, daß, wenn z. B. ein Spielleiter ein Repertoirestück, das vielleicht seit Jahren an einer Bühne in derselben Form und Art der Inszenierung steht — vielleicht von einem Vorgänger inszeniert —, neuinszeniert, er dieses Werk in ganz anderem Stile und anderer Auffassung heraus-

bringt, sodaß also die frühere Inszenierung keine Geltung mehr hat und haben kann.

Schon aus dieser Tatsache heraus erhellt, daß es ein Autorenrecht für Regisseure überhaupt nicht geben kann.

Schon das Wort „Autor" besagt eigentlich, daß der Nachschaffer und Ausdeuter kein Urheber ist.

Außerdem sind speziell bei der Opernregie dem Spielleiter so starke Grenzen durch die Musik gezogen, daß von einer selbständigen Ausdeutung und Inszenierung nicht die Rede sein kann.

Damit ist ja nicht gesagt, daß der Phantasie des Spielleiters nicht jede Möglichkeit offen bleibt; aber immerhin ist er — wie schon wiederholt gesagt — nur reproduzierender Künstler und kein Autor.

Über die Zukunftsentwicklung der Regie im Hinblick auf die Revue möchte ich mich nicht äußern. Dies ist ein reines Spezialgebiet und in der Hauptsache eine Angelegenheit des Textdichters und des Ausstattungsleiters.

Im Allgemeinen stehe ich auf dem Standpunkt, daß es selbst dem phantasiebegabtesten Spielleiter als oberste Pflicht obliegt, Ehrfucht und Achtung vor dem Werk — insbesondere vor den Klassikern — walten zu lassen, d. h. das Werk, und nicht sich selbst zu inszenieren.

Operndirektor Franz Ludw. Hörth-Berlin:

Von Ihren Fragen glaube ich nur die erste beantworten zu müssen: Ich halte ein Urheberrecht des Regisseurs leider für nicht vorhanden und für undurchführbar.

Regisseur Huth-Leipzig:

Nach meiner gefühlsmäßigen Anschauung verbleibt das „Urheberrecht" dem Urheber, dem Schöpfer und Gestalter der Idee, — und nicht demjenigen, der die gestaltete Idee nun in diese oder jene Bühnenform bringt.

Bei Uraufführungen, die in gemeinsamer Arbeit von Autor und Regisseur herausgebracht werden, könnte der Regisseur ein Miturheberrecht vielleicht beanspruchen, falls eine grundlegende Ummodelung des Stückes durch seine Anregung erfolgte.

Bei Revuen wird die Arbeit des Regisseurs wohl meistens mehr Anteil am Erfolg haben, als die des Autors.

Bei einer „regisseurlichen comedia del arte" läge ja schon im Epitheton der Anspruch des Regisseurs auf das Urheberrecht begründet.

Oberregisseur Siegfr. Jelenko-Hamburg:

Ich kann ein Urheberrecht des Regisseurs nicht anerkennen, da seine Leistung in erster Linie dem Institut gehört und gilt, und er dafür sein Gehalt bezieht. Nachahmer hat es bisher gegeben und wird es immer geben, — dagegen waren und sind wir schutzlos und werden es immer bleiben.

Friedrich Kayssler-Berlin:

Ich habe selbstverständlich die gebührende Achtung vor der Regiearbeit als solcher und insbesondere vor hervorragenden Leistungen auf diesem Gebiet. Aber ich bin der Meinung, daß die Regie sich im Laufe der letzten 20 Jahre einen Separatanteil an der gesamten Bühnenleistung im Prinzip angeeignet hat, der weit über das Natürliche und Gegebene hinausgeht. Ich persönlich habe mir diese Entwicklung so erklärt: eine Regieleistung wie die Max Reinhardts machte Epoche, und mit vollem Recht, denn die Leistung kam aus einer für die Regiekunst außergewöhnlich begabten Persönlichkeit. Die außergewöhnliche Erscheinung des Einzelnen beweist aber nicht, daß die Regie als solche mit einem Mal ein Vielfaches ihrer bishrigen Bedeutung gewinnt. Regie bleibt im Prinzip das, was sie immer war, nämlich die unsichtbare Führung einer Vorstellung, die immer dann am besten war, wo man vergaß, daß sie

überhaupt existierte. Die Wichtigkeit, die auf Grund der erwähnten Entwicklung die Regie heute im allgemeinen für sich beansprucht, hat aber dazu geführt, daß sie sich im Prinzip vordrängt, anstatt zu verschwinden. Wahrhafte echte, d. h. geborene Regisseure wissen das und werden stets darauf bedacht sein, ihre Regie bis zur Unfühlbarkeit zu vergeistigen, siehe Stanislawski. Ihr echtes Genie wird unzweifelhaft auch zu seinem äußeren Recht kommen.

Sie werden mich ohne weiteres verstehen und mir nachfühlen können, daß ich von diesem Gesichtspunkt aus eine besondere Betonung des Urheberrechts für den Regisseur nicht als Notwendigkeit empfinde. Selbstverständlich muß der Regisseeur davor geschützt sein, daß seine Inszenierung, wenn sie unkopiert ist, als seine Originalarbeit ausgegeben wird. Davor schützt ihn aber sein Name auf dem Zettel, genau so, wie der Schauspieler vor Mißbrauch geschützt ist durch seinen Namen. Eine Weitergabe einer Regieleistung durch Übertragung des Buches etwa halte ich für ein Unding. Das Buch ohne die Person ist wie ein Körper ohne Seele. Also wüßte ich nicht, welchen Schutz der Regisseur sonst nötig hätte. Er muß sich damit abfinden, ein Mitarbeiter am Ganzen zu sein, auch wenn er als Leiter der Aufführung zeichnet. Abhängig sind alle von einander, um den Preis des Ganzen. Das ist zugleich das Schöne und das Gefährliche im Prinzip des Theaters überhaupt. Wer selbstisch denkt und auf Kosten des Ganzen sich fördern will, richtet sich selbst; er tritt mit dem Gedanken der Selbstsucht ganz von selbst aus dem Rahmen der geschlossenen Konzentration, die das einzige Heiligtum unserer Kunst bedeutet.

Generalintendant Legal-Darmstadt:

Ihre Frage über das Urheberrecht des Regisseurs trifft einen der schwierigsten Punkte des praktischen Bühnenlebens und läßt sich eigentlich ohne großen Aufwand von Zeit kaum in Kürze beantworten. Die Gren-

zen fließen da sehr ineinander über und alles hängt, wie beim Theater überhaupt, letzten Endes von den in Betracht kommenden Individualitäten ab. Das schon alte Verlangen des Regisseurs, seine Ideen geschützt zu wissen, ist persönlich als berechtigt zu verstehen. Bisher hat sich jedoch noch keine Möglichkeit gezeigt, die dahin zielenden Wünsche zu erfüllen und sicher zu stellen. Und wenn sich eine Praxis ergeben würde, eine Art Urheberschutz für Inszenierungen einzuführen, so würde sich doch erstens eine große Zahl von Möglichkeiten ergeben, ein dahin gehendes Gesetz zu umgehen, und dann würde sich ja auch keinesfalls verbieten lassen, die aus einer Inszenierung übernommenen Ideen weiterzubilden oder anderweitig in mehr oder weniger versteckter Form zu verwenden. Ich persönlich stehe dabei auf dem Standpunkt, daß die Kunst in jeder Beziehung frei bleiben muß, und daß der Künstler, der sich eine Idee patentieren läßt, Zeichen der Schwäche verrät. Auch eine sklavisch getreue Kopie irgendeiner Aufführung unterscheidet sich, wie ich schon des öfteren beobachten konnte, im wesentlichen doch sehr stark vom Original, da der ursprünglich belebende Geist fehlt. Andererseits gebe ich gern zu, daß die Kopisten, die sich mit fremden Federn schmücken, es nur verdienen, als solche entlarvt und vor der Öffentlichkeit gründlich blamiert zu werden.

Ähnlich, nämlich ganz individuell, steht es mit dem Verhältnis zwischen Regisseur und Autor: Wenn ein Stück keinen Erfolg hat, ist der Autor allzu leicht geneigt, dem Regisseur die Schuld zuzuschieben, und andererseits nimmt häufig der Regisseur einen guten Teil des Erfolges für sich in Anspruch. Die damit gekennzeichneten Konfliktstoffe werden nie zu lösen sein. Tatsache ist, daß besonders die heutigen Autoren ihren Regisseuren sehr viel zu verdanken haben, und daß es kaum ein Buch gibt, das nicht erst für die Bühne zum Mindesten eingerichtet, wenn nicht gar fertig gemacht werden muß. Ebenso wichtig ist aber auch, daß sich

die heutigen Regisseure, sei es als Sklaven ihrer Inszenierungsidee, sei es aus einer falschen Grundeinstellung heraus, allzu leicht verleiten lassen, ein ihnen anvertrautes Werk so herauszubringen, daß der Autor mit Recht über Vergewaltigung zu klagen hat. Wo da die zulässigen Grenzen liegen, ist nur von Fall zu Fall und da auch in höchst unsicherer Weise zu konstatieren. Wenn es einen Erfolg hat, ist der Autor auf alle Fälle zufrieden.

Mit dem zwischen dem Regisseur und der Theaterleitung abgeschlossenen Vertrag übernimmt meiner Ansicht nach die letztere die Inszenierung und kann mit ihr innerhalb des eigenen Betriebes schalten und walten, wie sie will. Ob sie darüber hinaus ein Urheberrecht an der Inszenierung hat, gehört ferner zu den ungelösten drei Punkten. Ich für mein Teil möchte es jedenfalls nicht in vollem Umfange bejahen und kann mir denken, daß ein Gerichtsspruch sich, je stärker die individuell-künstlerische Leistung des Regisseurs war, um so entschiedener auf dessen Seite stellen würde. Die Inszenierung einer Revue kann inbezug auf die von Ihnen angeschnittenen Fragen nicht anders behandelt werden als die irgend eines sonstigen Werkes.

Oberregisseur Emil Lind-Berlin:

1. Ein Urheberrecht des Regisseurs wäre in vielen Fällen genau so nötig, wie es schwierig zu umgrenzen ist. Ich selbst war oft in der Lage, Stücke nicht nur durch Extempores, sondern durch Umschreiben ganzer Szenen, durch Änderung der Aktschlüsse gänzlich auf den Kopf zu stellen. Die Arbeit wurde einfach vom Autor und Verlag an sich genommen, die Bücher in der von mir geschaffenen Form gedruckt, ohne daß ich irgendwie an dem weiteren Schicksal des Stückes beteiligt war, ja, ohne daß ich einen Dank erhielt.

Andererseits wieder ist es schwer, die Grenze zu bestimmen, wo man von einer entscheidenden Mitarbeit des Regisseurs sprechen kann. Das Beste der Regie-

arbeit, das Wichtigste, das Entscheidenste kann ja eben nicht kategorisiert werden. Es ist nämlich die Arbeit am Schauspieler, am Geist. Damit ist die zweite Frage schon teilweise beantwortet.

Ebenso wie das Verhältnis von Autor und Regisseur, ist natürlich das zwischen Regisseur und Theaterleiter.

Ich könnte mir wohl vorstellen, daß ein gewisses Urheberrecht für entscheidende Mitarbeit des Regisseurs oder des Schauspielers an einem Stück gesetzlich gefaßt werden könnte, umsomehr, als dies ja jetzt schon durch Abmachungen geschieht. In Berlin gibt es manchen prominenten Komiker, der am Gewinn des Autors beteiligt ist. Es dürfte zum mindesten nicht vorkommen, wie es mir passiert ist, daß eine Bearbeitung eines Stückes mit derselben Besetzung sogar in einem anderen Berliner Theater, ohne auch nur meinen Namen zu nennen, verwendet werden könnte.

Die Form dieses Urheberrechts könnte gefunden werden im Anschluß an das allgemeine Urheberrecht. Die einzelnen Fälle könnten natürlich nur durch Sachverständige entschieden werden.

Oberspielleiter Prof. Dr. Georg Pauly-Berlin:

1. Das Urheberrecht des Regisseurs ist moralisch zu fordern, aber juristisch schwer zu fassen. In dem Maße wie Regie als selbständige, nicht nur reproduktive Kunst anerkannt werden wird, ist von der allerdings stets nachhinkenden allgemeinen Rechtsauffassung ein Schutz auch dieses geistigen Eigentums zu erwarten.

2. Das Verhältnis zwischen Autor und Regisseur läßt sich m. E. nicht generell regeln, weil sich keine als Norm fixierenden Grenzen ziehen lassen. Es gibt tote Bücher, denen erst der Regisseur Leben einhaucht und es gibt Bücher, deren dramatische Lebenskraft auch von dem unbegabtesten Regisseur nicht getötet werden kann. Oft gibt der bühnenunkundige Autor kaum mehr

als eine Idee oder ein Skelett, zu dem der Regisseur Szenen, Figuren, Stimmungen, Aktschlüsse, Nüancen usw. hinzudichtet, sodaß der beglückte oder entsetzte Autor sein Werk kaum noch wiedererkennt. Oft läßt ein kundiger Autor bewußt der Phantasie des Regisseurs weiten Spielraum und muß bei der Aufführung enttäuscht erleben, daß diese Lücken unausgefüllt bleiben, weil der Spielleiter nicht fähig war, produktiv mitzuschaffen. Alle zwischen diesen extremen Fällen möglichen Zwischenstadien kommen in praxi vor; eine mittlere Linie als Norm festzusetzen, würde ödestem Schematismus Tür und Tor öffnen zum Schaden der besonders begabten Autoren und Regisseure.

3. Die Bühnenleitung hat das Recht, Stücke in der Inszenierung des Regisseurs auf dem Spielplan zu lassen, auch wenn der betreffende Spielleiter inzwischen aus dem Verbande des Theaters ausgeschieden ist. Der Spielleiter kann in diesem Falle verlangen, daß er in den Ankündigungen des Theaters nach wie vor als Inszenator genannt wird; er kann weiter verlangen, daß diese Nennung unterbleibt, wenn ihm wesentlich erscheinende Änderungen ohne seine Zustimmung in der Inszenierung vorgenommen werden.

4. Wenn unter der regisseurlichen „comedia del arte" die Stegreifkomödie verstanden wird, ergäbe es sich m. E. von selbst, daß alle Rechte des verschwindenden Autors auf den Regisseur übergingen.

Oberregisseur Albert Patry-Berlin:

Zu Frage 1: Zu einem Urheberrecht des Regisseurs geht meine Stellungnahme dahin, daß ich ein solches Recht des Regisseurs nicht anerkennen kann — seine Arbeit gehört dem Theater. Daß eine Arbeit von anderen Theatern kopiert wird, wird sich niemals verhindern lassen.

Zu Frage 2: Das Verhältnis des Regisseurs zum Buchautor bei freien Stücken geht meiner Meinung nach dahin, daß der Regisseur seine dramaturgische Ein-

richtung ganz nach eigenem Ermessen machen darf. Bei unfreien Stücken hat er selbstverständlich die Verpflichtung, sich über jeden Strich mit dem Autor in Verbindung zu setzen.

Zu Frage 3: Die Beantwortung der Frage 3 liegt bereits in der Beantwortung der Frage 1: Die Regiearbeit gehört dem Theater.

Zu Frage 4: An die baldige Wiedergeburt einer regisseurlichen „Comedia del arte" glaube ich nicht.

Oberregisseur Max Reitz-Dresden:

1. Ein Urheberrecht des Regisseurs erkenne ich nicht an. Wie die Meister der „bildenden Künste" nicht vor Copie geschützt werden können, so auch das nachgeschaffene Werk des Regisseurs.

2. Der Regisseur hat die Pflicht, das vom Autor überlassene Stück gewissenhaft nach seiner Erfahrung einzurichten, um es nach Möglichkeit im Interesse seines Institutes mit Erfolg aufzuführen. Natürlich bedarf er zu einer auch nur teilweisen Umdichtung der Genehmigung des Autors.

3. Beantwortet sich durch 1.

4. Nach dieser Frage würde der Inszenator quasi Mitautor sein, und müßte demselben ein prozentuales Anrecht an den Tantiemen gesichert werden. Wie es schon heute beim Film Gebrauch ist. — Der Regisseur wäre also durch eine so eingreifende Ergänzung und Uminszenierung, wie es jeweils bei der Revue möglich und Bedingung ist, als direkter Mitarbeiter des Autors anzusprechen. In einer „Comedia del arte" wäre natürlich nicht zuletzt auch der Schauspieler Mitdichter, wie es heute oft schon — Gott sei lob — im beschränkten Maße der Fall ist. Es ist zweifellos, daß aber Rückkehr zu solcher Art der darstellenden Kunst das Theater, noch mehr als schon jetzt, dem Dilettantismus verfallen ließe. Möge der Regisseur in Zukunft mehr als heute, nach Möglichkeit nur unmerklicher und unsichtbarer Diener am Werke des Dichters sein und bleiben.

Intendant Leopold Sachse-Hamburg:

Zu 1. Das Thema interessiert mich außerordentlich, da ich bereits vor Jahren dem Deutschen Bühnenverein die Frage vorlegen mußte, ob der Regisseur in Dingen des Urheberrechts vogelfrei sei, und erfahren mußte, daß dem wirklich so wäre. Selbstverständlich kommt ein Urheberrecht des Regisseurs nur dort m. E. in Frage, wo nachweislich die Gesamtarbeit, nämlich die dramaturgische Bearbeitung des Werkes (sei es nun gesprochenes Drama oder Oper), Entwurf des Bühnenbildes und die Personalregie von dem Regisseur geleistet wird. Ob die möglicherweise zu erlassenden Schutzbestimmungen dem Regisseur irgendwelchen praktischen Nutzen bringen würden, muß ich nach den Erfahrungen meiner Bühnentätigkeit leider bezweifeln, da die Nachempfinder durch unwesentliche Änderungen noch viel bequemer das Gesetz umgehen werden, als die Nachahmer von Patenten.

Zu 2. Bevor die Frage des Urheberrechtes prinzipiell geregelt ist, erübrigt sich das Eingehen auf diese Frage. Soweit nicht direkte Vereinbarungen zwischen Regisseur und Autor, die von Fall zu Fall neu fixiert werden müßten, vorliegen, wird wohl eher der Verleger mit dem Regisseur Fühlung zu nehmen haben, umsomehr, wenn es sich um Werke handelt, bei denen der Autor bereits tot ist, die aber noch in der Schutzfrist laufen.

Zu 3. Das Verhältnis zwischen Regisseur und Theaterleitung würde in ähnlicher Weise zu regeln sein, wie das der leitenden Ingenieure in großen Werken, soweit es sich um Erfindungen handelt, die während der Tätigkeit des betreffenden Herrn in dem Institut gemacht werden.

Zu 4. Da ich glaube, daß die Revue ihren Höhepunkt erreicht hat und bereits wieder auf der absteigenden Linie ist, interessiert mich die Zukunftsentwicklung im Hinblick auf diese Kunstgattung wenig. Wenn Sie unter der Wiedergeburt einer — wie Sie es bezeich-

nen — regisseurlichen „comedia del arte“ die von Tairoff begonnene Reform der Bühnendarstellung verstehen, die heute auch bereits wieder von Berufenen und Unberufenen nachgeahmt, verwässert und verzerrt ein schwaches Klischee geworden ist, so glaube ich, daß es sich hier um Dinge handelt, die keine eigentliche Regiearbeit bedeuten, sondern eine Art neuer Autorschaft, die sich damit begnügt, statt selbst ein Thema zu erfinden, ein vorhandenes zu bearbeiten und in neuer Form darzubieten.

Auch in den Bestrebungen, klassische Dramen im modernen Kostüm unter willkürlicher Umbiegung wesentlicher Grundgedanken aufzuführen, vermag ich keine Regietätigkeit, sondern nur eine Art Autorschaft zu erblicken. Wenn ich auch nicht der Meinung bin, daß der Regisseur etwa nur reproduzierender Künstler ist, sondern ihn im Gegenteil für einen conproduzierenden Faktor ansehe, so bin ich nicht weit genug, um die Tätigkeit des Regieführens mit contraproduzieren zu verwechseln.

Intendant Sioli-Mannheim:

M. E. kan von einem Urheberrecht des Regiseurs da gesprochen werden, wo eine völlig selbständige Arbeit vorliegt. Bei der Anwendung eines Gesetzes über Urheberrecht müßte aber vorher festgestellt werden, ob eine beabsichtigte oder unbeabsichtigte Nachahmung an der Stelle vorliegt, auf die das Urheberrecht angewendet werden soll.

Im allgemeinen kann ich mir nicht denken, daß jede Regiearbeit auch sofort ein Urheberrecht in Anspruch nehmen kann; ebensowenig, wie jeder Einfluß, den die Arbeit des einen auf den andern macht, mit dem Rechte des Urhebers verknüpft werden kann. Sonst müßte ja jeder Schauspieler wieder ein Urheberrecht verlangen können für seine Leistung; und das bewußte und unbewußte Kopieren eines Schauspielers würde wiederum ein Urheberrecht auslösen.

Das Verhältnis zwischen Regisseur und Theaterleitung ist ja bereits insofern geregelt, als die Regie-Einrichtung eines Werkes für das betreffende Theater, an dem der Regisseur engagiert ist, Eigentum bedeutet.

An eine Wiedergeburt einer regisseurlichen „comedia del arte“ glaube ich nicht mehr; es sei denn, daß es überhaupt nicht wieder gelingt, feststehende Begriffe zu schaffen.

Lebenslauf.

Am 4. Juni 1901 wurde ich zu Berlin als zweiter Sohn des Musikprofessors und Komponisten Friedrich E. Koch geboren. In Berlin besuchte ich auch die Schule; und zwar ging ich bis zur Untertertia auf das humanistische Gymnasium zu Berlin-Friedenau, dann aber ging ich auf das Kgl. Wilhelms-Gymnasium in Berlin W., Bellevuestr., über und erhielt dort auch im Februar 1919 das Zeugnis der Reife.

Nach dem Abiturium besuchte ich die Techn. Hochschule zu Charlottenburg und machte dort mein Dipl.-Ing.-Examen. Diese Studienzeit nutzte ich neben der Weiterausbildung in den Musikfächern (Harmonie-, Kontrapunkt-, Instrumentations- und Kompositionsstudien bei meinem Vater; Klavierstudium bei Prof. Heinrich Barth und Prof. M. Mayer-Mahr) zu mehreren Auslandsreisen nach Finnland, Spanien, Nord- und Südamerika.

Dann begann ich auf der Berliner Universität mit dem juristischen Studium. Während dieser Zeit nahm ich Schauspielunterricht bei Prof. Ferdinand Gregori und gehörte der Akad. Bühne der Berliner Universität ein Jahr lang als Schauspieler und Regisseur an.

Im Herbst 1925 ging ich dann nach Rostock, setzte dort meine juristischen Studien auf der Universität fort und war außerdem eine Saison (1925/26) an den Rostocker Bühnen als Hilfsregisseur der Oper tätig. Im letzten Jahre vollendete ich meine Dissertation über „Das Urheberrecht des Bühnenregisseurs“ und bestand am 16. Mai d. J. die mündliche Prüfung zum juristischen Doktorexamen an der Rostocker Universität.

Am 1. September dieses Jahres wurde ich dann an die Städt. Bühnen nach Chemnitz als künstlerisch-dramaturgischer Beirat und Spielleiter der Oper verpflichtet.

Chemnitz, den 15. Okt. 1927.

Claus-Dietrich Koch.